



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

GEOGRAFIA E CINEMA: as espacialidades de Brasília e as suas
representações nos filmes *Insolação* e *A Concepção*.

Douglas Bento Bezerra

Brasília,
2013



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

GEOGRAFIA E CINEMA: as espacialidades de Brasília e as suas
representações nos filmes *Insolação* e *A Conceção*.

Monografia apresentada ao Departamento
de Geografia da Universidade de Brasília
como requisito parcial para a obtenção do
grau de bacharel em Geografia.

Douglas Bento Bezerra

Orientador: Dante Flávio da Costa Reis Júnior

“Nada sei sobre a microgeografia da maior parte da crosta terrestre, um pouco sei da soma de conhecimento comum sobre o mundo como um todo e suas partes mais amplas, mas sei bastante sobre aquela delgada fração do globo do qual vivo; não simplesmente dos fatos que poderiam ser inferidos do conhecimento geral e verificados por visitantes, mas dos aspectos de coisas que ninguém, caso falhe minha experiência, poderia entender como eu.”

John Hirtland Wright

Em Memória de Chico Mau.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família. À minha mãe, especialmente, que sempre me acalmar e me traz esperança.

Agradeço à Emília, minha energia, minha motivação. Minha revisora.

Ao Vinícius, meu irmão, a quem escravizo vez ou outra.

Agradeço ao Daniel, meu caçulo, que sempre me distrai, aliviando minhas tensões.

Agradeço ao professor Dante pela atenção.

Agradeço aos meus amigos de longa data, como Marcelo, Douglas e Ana por estarem presentes na minha trajetória.

Agradeço também ao Élvio, Helder e Émile por me ajudarem a colocar as ideias no lugar.

Aos meus parceiros de dominó e amigos Hugo, Rodrigo, Gustavo, Rhuan e Igor.

RESUMO

Este trabalho pretende examinar as representações espaciais da cidade de Brasília através dos filmes *Insolação* (Felipe Hirsch e Daniela Thomas, 2009) e *A Conceção* (José Eduardo Belmonte, 2006). Através de uma perspectiva da Geografia Humanística, o trabalho se propõe a analisar as construções de imaginários e identidades que se estabelecem a partir da percepção e da experiência dos espaços fílmicos da cidade. Dessa forma, as espacialidades fílmicas são tratadas aqui como representações de um espaço simbólico, cujas características se relacionam inclusive com a própria criação de imagens de Brasília. É através desse sentido que buscamos entender que Brasília ainda não perdeu o seu caráter sertanejo, tampouco sua estrutura urbanística favorece a manutenção de uma identidade autêntica. Por fim, o trabalho busca identificar conceitos geográficos para compreender melhor a formação de um universo de sentidos e significações que compõe a atmosfera da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: geografia e cinema; espacialidade; percepção; representação.

ÍNDICE

Introdução 09

1. A Geografia e suas espacialidades 22

1.1. Espaço Vivido: a construção dos conceitos de espaço, lugar e não lugar. 23

1.1.1. A construção da espacialidade através da percepção sensório-motora. 24

1.1.2. A fenomenologia das espacialidades. 27

1.1.3. A espacialidade dos não lugares nos “lugares coletivos”. 32

2. Imagens e Imaginários: do sertão à capital. 37

2.1. Os imaginários da “Pré Brasília”: imagens do sertão. 38

2.2. O Sertão e o Cinema: trajetórias paralelas. 42

2.3. Reinventando o Sertão: (re)construindo Brasília 52

3. Brasília: a Nova Capital. 60

4. O Cinema e suas espacialidades: “as Brasília” De *Insolação* e *A Conceção*. 81

4.1. Brasília nos filmes. 88

4.1.1. A Brasília de *Insolação*. 89

4.1.2. A Brasília de *A Conceção*. 98

Considerações Finais. 109

Referências Bibliográficas. 112

Filmografia. 115

ANEXO 1. 118

ANEXO 2. 120

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1: *Serviço religioso da Páscoa sobre a baleia mítica de San Brendan* (Plaustius, 1621). 11
- Figura 1: *Nativos da América do Sul sobre um monstro marinho* (Plaustius, 1621). 12
- Figura 2: Teodoro, a professora e a paisagem sertaneja. 46
- Figura 3: Sebastião guiando a multidão para “a terra prometida”. 49
- Figura 4: Johann (sentado), Ranulpho (em pé), o projetor de cinema, o carro e a paisagem. 56
- Figura 6: Eixo Rodoviário, Norte-Sul; Eixo Monumental, Leste-Oeste (Brasília/DF). 62
- Figura 7: Pavimentações rodoviárias da Asa Sul (Brasília/DF) 64
- Figura 8: Projeto de Lúcio Costa para a construção de rotatórias em Brasília. 65
- Figura 9: Projeto de Lúcio Costa para as Unidades de Vizinhança em Brasília. 68
- Figura 10: Projeto de Lúcio Costa para as quadras residenciais em Brasília. 69
- Figura 11: Superquadras 107/108 (da direita para esquerda, na parte inferior do polígono) e 307/308 (da direita para a esquerda, na parte superior). 70
- Figura 12: Praça aberta da Igreja Nossa Senhora de Fátima, na quadra 308 Sul. 71
- Figura 13: Centro de convivência fechado, da Igreja Presbiteriana de Brasília, na 314 Sul. 72
- Figura 14: Demonstração de alterações no Plano Piloto do marco zero. 74
- Figura 15: Projeto de Lúcio Costa para o Setor de Diversões no marco zero. 75
- Figura 16: Divisor de águas da Bacia do Rio Paranoá, o domo geológico de Brasília. 77
- Figura 17: Estrada Parque Contorno, o anel rodoviário de Brasília. 77
- Figura 18: Quiosque onde os personagens, por vezes, se encontram. 92
- Figura 19: *Insolação*, o vigia numa parada de ônibus em Brasília. 93
- Figura 20: Lúcia minimizada entre prédios. 94
- Figura 21: Vladimir andando de bicicleta sobre a Ponte JK, em Brasília. 94
- Figura 22: Ana, em primeiro plano, esperando Léo, no segundo plano. 95
- Figura 23: O vigia dormindo sobre uma pia, no prédio onde trabalha. 97
- Figura 24: Primeiro plano de *A Conceição*. 101
- Figura 25: Imagens de arquivo usadas por Belmonte em *A Conceição* 102
- Figura 26: Ato de fundação da "República da Conceição". 105
- Figura 27: O personagem Márcio (Marcelo Grossi) no Eixo Rodoviário. 106

Introdução

Neste trabalho, pretendemos compreender a cidade de Brasília a partir dos espaços produzidos pelo cinema, especificamente por dois filmes: *A Conceção* (Eduardo Belmonte, 2006) e *Insolação* (Felipe Hirsch e Daniela Thomas, 2009). Para tanto, vimos a necessidade de criar quatro capítulos que pudessem ser suficientes para abordar aspectos que fundamentam, legitimam e contribuem para a análise que nos propomos a fazer.

Entendemos, portanto, que pensar a respeito das representações dos espaços através do cinema é um esforço que exige algumas preocupações epistemológicas. Para tanto, julgamos importante a definição de fronteiras metodológicas para nos dispor a pensar geograficamente os espaços e as suas representações.

A princípio, nos ocuparemos, então, em traçar um panorama histórico da própria Geografia, para que, dessa forma, fixemos algumas bases teóricas que irão ser fundamentais na determinação da maneira pela qual olharemos o nosso objeto. Para todos os efeitos, devemos relacionar o amadurecimento da Geografia como ciência, com o uso e a produção de imagens que representam o mundo.

Partiremos, pois, nessa direção a fim de destacar a importância que as representações do espaço tiveram no decorrer do tempo e, contudo, direcionar as propostas de cada momento da disciplina para um diálogo com as discussões que levantaremos aqui. Esse trajeto nos será importante para delimitar perspectivas teóricas que orientarão o nosso trabalho e, também, para introduzirmos algumas discussões que nos serão caras ao longo dos capítulos.

Podemos começar, contudo, dizendo que o uso de representações do espaço foi uma das primeiras características que evidenciaram a particularidade da ciência geográfica. A percepção do espaço e sua reprodução no papel é uma prática muito antiga, em que antes mesmo da transposição da Geografia em disciplina acadêmica, já era praticada a habilidade de representação geográfica de várias maneiras, seja através de epopeias, relatos de viagem, ou do levantamento de inventários e censos.

Hecateu de Mileto¹ (século VI a. C.), por exemplo, pode ser considerado como o precursor do conhecimento geográfico. Nas viagens que fazia pela Pérsia, encantava-se

¹ Hecateu de Mileto (550-480 a. C.), natural de Mileto, na Grécia, fazia parte de uma família aristocrática e, ainda jovem, viajou por praticamente todo o mundo conhecido da época. Em suas andanças escreveu a *Viagem ao Redor do Mundo, o Período Ges*, um livro de dois volumes onde descreveu alfândegas, lugares, cidades e paisagens nas quais

tanto com as paisagens incomuns à sua cidade que não hesitou em descrevê-las. O relato que elaborava, cheio de descrições, dando forma às primeiras ideias da cartografia, serviria como modelo e inspiração para outros escritores que se interessavam pelo espaço.

Outro personagem importante para o desenvolvimento das representações dos espaços foi Heródoto (século V a. C.). Ele não só se preocupava em descrever o espaço e a paisagem como também se preocupava com a relação que os seres humanos desenvolviam a partir deles. Heródoto, portanto, registrava o comportamento e a organização social do seu tempo e, por esse motivo, é considerado por muitos como o “pai da História”. A relação que fazia entre a configuração das sociedades e as formas espaciais que eles experimentavam era o grande diferencial de Heródoto em relação a Hecateu e a outros escritos antigos; por isso, pode ser reconhecido também como “o pai da Geografia”.

O desenvolvimento da Geografia ainda no mundo antigo, segundo Paul Claval (2006), se tornou mais visível a partir da interação que os relatos de viagem passaram a assumir com a astronomia e com a cartografia existente até então. Foi essa relação que permitira aos gregos delimitar alguns detalhes da superfície terrestre que são caríssimas (ainda nos dias de hoje) para a compressão do globo. Conseguiram, principalmente através da astronomia, determinar o Equador, os trópicos, os polos, os círculos polares e as zonas térmicas da terra. A partir daí, surgiram os primeiros conhecimentos geográficos obtidos não só através da observação e da descrição, mas também através de técnicas mais verificáveis.

Até o momento, os conhecimentos geográficos se desenvolviam pela curiosidade e pelo apreço dos gregos à disciplina. Quando instituído o Império Romano, reduzira-se muito a velocidade de inovação técnica de inúmeras áreas do saber, inclusive da Geografia, principalmente porque era empregada uma visão utilitarista para o conhecimento. A Geografia (se já pudermos chamar dessa forma) passou a servir apenas para catalogar as cidades incorporadas ao território do império, sem que tivesse necessidade de explorar suas condições sociais ou suas apropriações do espaço. Priorizavam, portanto, o desenvolvimento de um sistema de inventário cartográfico que tivesse um caráter de controle institucional. Por isso, quando se iniciaram os processos de organização feudal, em que as relações de poder se davam muito mais no âmbito

passava. Foi considerado, por isso, o pioneiro da Geografia. A maior parte desse livro não sobreviveu à viagem, mas podemos ter acesso às informações ao seu respeito nos escritos de Heródoto. (<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Hecateu0.html>. Acesso em 21/08/2012).

peçoal do que no âmbito institucional, a Geografia não era mais útil e, por isso, entrou em decadência.

A busca pelos conhecimentos geográficos só foram reaparecer com maior intensidade na época das grandes navegações, no século XV, passando cerca de catorze séculos num estado de inércia. Os navegadores da época careciam de maior precisão na determinação de coordenadas e na delimitação de fronteiras, principalmente porque os países europeus começaram a estabelecer inúmeras colônias no mundo todo. Para tanto, tiveram que resgatar os conhecimentos geográficos produzidos pelos antigos, especialmente por Ptolomeu (100-180 a. C.), que se apropriava bem das investigações astronômicas. (CLAVAL, 2006)

Por esse motivo, é possível perceber uma semelhança considerável entre as representações geográficas produzida nesse período e àquelas produzidas na antiguidade. Enquanto alguns gregos mais inspirados se desviavam da astronomia e produziam mapas de acordo com a perspectiva de personagens mitológicos (como voo de Ícaro, por exemplo), alguns europeus do século XV faziam mapas de acordo com o imaginário produzidos pelos medievais que, distantes da Geografia, criavam uma imagem aterrorizante dos espaços desconhecidos. Foi então, a partir da fabricação de mapas mitológicos que se tornou possível perceber a relação entre os imaginários e a materialização cartográfica do mundo.



Figura 5: Serviço religioso da Páscoa sobre a baleia mítica de San Brendan (Plaustius², 1621)
[Fonte: <http://www.historicmapworks.com/RareBookLibrary/>. Acesso em 22/08/2012]

² Caspar Plaustius, conhecido também pelo pseudônimo Honorius Philoponus, publicou uma obra chamada “*Navi Tupis Transacta Navigatio. Novi Orbis Occidentalis*”, em 1621. Essa obra relata as aventuras das primeiras missões beneditinas no Novo Mundo.



Figura 6: *Nativos da América do Sul sobre um monstro marinho* (Plautius, 1621)
 [Fonte: http://www.sil.si.edu/imagegalaxy/imageGalaxy_imageDetail.cfm?id_image=8805. Acesso em 22/08/2012]

Essas imagens foram produtos da percepção espacial no século XVII e deixam revelado para a posteridade muito do que se pensava acerca dos espaços desconhecidos, principalmente dos oceanos e mares. Nessa época, em plena Idade Moderna, o imaginário dos navegantes era preenchido pelo risco de se aventurar em águas distantes. Pensava-se que os oceanos fossem os *habitats* das mais diversas espécies de monstros e serpentes gigantes que ninguém queria ter o desprazer de encontrar nas suas viagens.

Por isso, todo navegador da Idade Moderna deveria ter a coragem e o espírito aventureiro para arriscarem a vida pela curiosidade ou pela busca de novas matérias-primas e território. Apesar do caráter mitológico dos mapas produzidos nesse tempo, a tentativa de reprodução das fronteiras e das rotas comerciais era relativamente bem determinada com o uso de alguns instrumentos disponíveis, como a bússola e o astrolábio (ALMEIDA, 2001).

Entretanto, essas imagens produzidas com uma significativa carga simbólica não só interessam aos geógrafos (para a análise de percepção espacial) como também interessam aos historiadores e antropólogos para, respectivamente, entenderem a construção do imaginário coletivo e o comportamento cultural daquela época.

Esses mapas mitológicos, assim como qualquer tentativa de desenho espacial que esboce o relevo, vegetação, clima ou cultura, por exemplo, são formas materiais de representação do espaço real. Importa dizer também que, além dos mapas e dos desenhos, as imagens acerca do espaço e da paisagem não só poderiam ser

representadas em forma material, mas também poderiam (e continuam podendo) ser elaboradas a partir de estruturas mentais, imaginativas e, portanto, imateriais.

Outra importante maneira de representar os espaços é através da narrativa. A narrativa, seja na forma escrita ou oral, também funciona como uma ferramenta criadora de imagens que, desviando-se do concreto, aguça a criação de imagens mentais e imaginativas do leitor/ouvinte.

A descrição das paisagens é uma importante ferramenta para se apresentar ao outro um espaço nunca antes visitado, especialmente através dos relatos de viagem. A carta de Pero Vaz de Caminha³ - que por sinal é temporalmente próxima aos mapas mentais vistos acima - é exemplar neste sentido, pois apresentava um novo espaço a alguém distante. Caminha, a exemplo dos antigos aqui citados, é um dos inúmeros personagens históricos que usaram o seu discurso para criarem imagens mentais valorosas à melhor compreensão das suas habilidades espaciais e na construção do conhecimento geográfico.

Apesar do constante uso da descrição pelos antigos, conseguimos hoje pensá-la não apenas como um produto indiscutivelmente concreto e verdadeiro, mas, ao contrário, tornou-se possível encarar as descrições como um discurso, um produto de representações recheadas de conteúdo imaginário e simbólico. A euforia de Caminha ao observar a Mata Atlântica e o comportamento dos indígenas (especialmente das mulheres), nos faz pensar que cada descrição possuía uma carga emocional do indivíduo que a escreveu, deixando marcado, mesmo que implicitamente, que o espaço desconhecido era observado e descrito segundo a própria consciência e subjetividade de quem o fez.

Caminha, assim como Hecateu de Mileto, se esforça para documentar o espaço como ele se apresentava, em sua totalidade e realidade. Portanto, sabemos que esse esforço não se tornou possível. Ambos enxertaram na descrição suas próprias intencionalidades, expectativas e experiências. Dessa forma, podemos abrir mão de pensar o texto como obra acabada do seu tempo, contendo aquilo que é real e verdadeiro. Sendo um produto da percepção e da experiência, essas descrições do espaço não apresentam a imparcialidade que *a priori* julgamos ter os documentos, mas

³ Pero Vaz de Caminha (1450-1500) foi o escrivão oficial da armada de Pedro Álvares Cabral. Sua Carta sobre a paisagem e as pessoas do Brasil ao *El-Rei* D. Manuel de Portugal ficou conhecida como a *certidão de nascimento do Brasil*. É, portanto um documento de domínio público (<http://www.historiabrasileira.com/biografias/pero-vaz-de-caminha/>). Acesso em 21/08/2012)

eles passam a ser uma representação subjetiva do espaço, não mais uma reprodução efetiva do real (BRITO, 2002).

É interessante notar, por exemplo, que, um gênero específico como a narrativa de viagem, é a representação do espaço – sua novidade, sua descoberta – que regula a construção do relato, em um processo que acaba por se projetar sobre o próprio sujeito da viagem, também ele uma categoria em transformação. Sujeito e espaço acham-se intimamente interligados nessas narrativas. É em função do espaço e da necessidade de operacionalizá-lo que o sujeito adquire relevância. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 81).

Essa discussão sobre a representação dos espaços através de imagens mentais, que revelam componentes do imaginário, nos servirá muito para construirmos alguns dos nossos argumentos. No capítulo 2. (*Imagens e Imaginário: do sertão à capital*), usaremos alguns recursos da produção de imagens mentais, seja tanto através da literatura como da historiografia e até do próprio cinema, para apresentar as teorias e os imaginários que envolvem a construção da Nova Capital no interior do país. Por isso, não poupamos as importantes ressalvas acerca da apropriação das imagens concretas e mentais na produção do conhecimento geográfico, desde a antiguidade.

Voltemos, então, para a trajetória histórica da Geografia. Havíamos mencionado, a produção dos mapas mitológicos pelos navegadores europeus do século XV, que se aproximavam muito dos conhecimentos geográficos da antiguidade porque a disciplina foi “esquecida” durante a Idade Média.

Já no século XVIII, o Estado utilizava a Geografia com muito mais afinco, não só como uma ferramenta de inventários ou de cartografia. Os censos demográficos se tornavam cada vez mais necessários à boa administração territorial, bem como o reconhecimento dos aspectos físicos de cada região. Portanto, além de começar a dar nomes a rios, montanhas, vales, etc. para viabilizar o reconhecimento do território, o Estado também se preocupava em conhecer melhor os aspectos humanos e sociais do seu reino, haja vista que pretendiam ter o maior controle político possível.

A Geografia se desenvolve ao ritmo frenético da Idade das Luzes. A Ciência Política, a História Natural, as Ciências Naturais, a Filosofia, a Astronomia, a Geografia e outras tantas áreas do saber passam por um processo de aperfeiçoamento acelerado. A cartografia ganha com a invenção de novos aparelhos e com a sua sistematização, pois sua linguagem passa a ser mais complexa, com medições mais precisas, e exige a especialização de profissionais que saibam ler os seus códigos próprios.

De maneira um pouco mais tardia do que a cartografia, os geógrafos sociais só superaram a leitura dos relatos de viagem quando Rousseau (1712-1778) propõe que o

conhecimento do mundo deve ser feito na prática, com o contato, com saídas a campo, para que as crianças pudessem reconhecer sua própria identidade através do outro.

A Revolução Industrial e a obstinação pelo progresso também colaboraram para o desenvolvimento da Geografia. Com as inovações técnicas, o progresso se tornara cada vez mais visível. As cidades cresceram, o número de máquinas aumentou, assim como as oportunidades de emprego. A tecnologia possibilitou maior velocidade na navegação e maior poder de transformação espacial. Tudo isso deveria ser acompanhado pelo progresso científico, inclusive geográfico, para que ele servisse também para aumentar a quantidade e a qualidade dessas inovações.

O século XIX já começa, portanto, trabalhando para formalizar e institucionalizar todas as áreas do conhecimento que estavam servindo ao progresso. A institucionalização da Geografia esteve bastante ligada à imensa preocupação em conhecer a superfície terrestre. Alexander Von Humboldt (1769-1859) foi o primeiro geógrafo a ocupar uma cátedra de Geografia em Universidades, no caso dele, na Universidade de Berlim em 1829. Ele foi indicado para essa função porque ao longo de sua vida mostrou ser apaixonado pelo conhecimento da terra, inclusive porque também passou boa parte do seu tempo fazendo viagens pelo mundo, nos mais diversos continentes e nas mais variadas formas de paisagens. (CLAVALL 2006)

Nessa época, a Alemanha e a França começam a se destacar na produção de conhecimento geográfico. Ambas representam um determinado tipo de abordagem científica para a relação entre os homens e os seus espaços. De um lado, a escola alemã, protagonizada pelos trabalhos de Carl Ritter (1779-1859) e Friedrich Ratzel (1844-1904) e, de outro lado, a escola francesa principalmente representada por Vidal de La Blache (1845-1918).

Ritter e Ratzel, dentre outras coisas, se diferenciam de outros geógrafos pela ênfase que dão à tentativa de explicar as dinâmicas das sociedades e das organizações humanas através da interferência direta da natureza. La Blache, por sua vez, indo na contramão das teorias darwinistas alemãs, que priorizavam os aspectos naturais do espaço em detrimento das relações humanas que se estabelecem a partir dele, propõe, então, uma nova forma de pensar. Ele passa a entender que as formas naturais do espaço não condicionam as organizações humanas, mas que, portanto, as direcionam para um campo razoável de possibilidades. Isso faz com que cada lugar tenha o seu próprio “gênero de vida”, ou seja, sua própria forma de se relacionar com o ambiente físico. Dessa forma, cada comunidade poderá construir suas específicas relações com o meio,

criando sua própria identidade, e permitindo, assim a sua diferenciação de qualquer outra porção da superfície terrestre.

É neste período também que a Geografia começa a usar recursos técnicos a fim de analisar os espaços do globo sem que precisasse fazer longas viagens. Antes, as análises de escritório eram feitas a partir de relatos de viagem, preenchidas de aspectos imaginários e mitológicos e, por isso, não eram tão confiáveis quanto queria a Geografia científica do século XIX. Portanto, as representações teriam que se aproximar cada vez da reprodução fiel da paisagem.

Desde 1860 a fabricação da imagem que representasse a paisagem foi se adaptando às tecnologias de fotografias aéreas. As primeiras imagens aéreas foram obtidas a partir de um sobrevoo num balão de gás. Para esse processo damos o nome de sensoriamento remoto, pois nos oferece a oportunidade de analisar uma paisagem sem que necessariamente estejamos presentes no determinado lugar. (CRUZ, 1981)

Ainda assim, as inovações da tecnologia do sensoriamento remoto não se restringiram ao balão. Hoje se tornou mais acessível a visualização das fotografias aéreas através de imagens de satélites em órbita, como àquelas disponibilizadas de maneira gratuita na internet pelo *Google Earth*. É através dessas imagens, inclusive, que trabalharemos a cidade de Brasília mais adiante, especialmente no Capítulo 3 (*Brasília: um cenário imaginado*).

Segundo Castilho (2009), a emergência das tecnologias da informação implicou não somente uma revolução dos instrumentos de produção e de representação de frações do espaço, como também conduziu a reflexões conceituais e epistemológicas à Geografia. Desde a segunda metade do século XIX, com a utilização do sensoriamento remoto, a disciplina geográfica passou a depender cada vez mais dessa ferramenta. E isso acarreta num risco de redução da disciplina aos seus meios, sob a velha alegação de que a precisão do instrumento confere legitimidade científica ao conhecimento produzido.

Essa confusão entre meios e fins possibilita a proliferação de concepções empobrecedoras para a Geografia, atrelando o desenvolvimento da disciplina mais à evolução técnica para o processamento de imagens do que à reflexão epistemológica, em nome de uma suposta legitimidade.

Podemos dizer, então, que o sensoriamento remoto somente assegura a visão dos efeitos e não das causas, e se ele é uma nova fonte de dados especificamente

geográficos, trata-se de interpretá-los, não somente apreender suas imagens como fontes portadoras da verdade e da totalidade de um espaço, que é dinâmico e tem suas relações.

Portanto, usaremos no Capítulo 3 algumas imagens de satélite como exemplo dessa teoria aqui exposta. Tentaremos usá-las como uma forma de representação espacial pela qual se necessita de técnicas de leitura e interpretação para dar sentido e significado aos elementos e objetos do espaço e da paisagem na cidade de Brasília.

Do século XIX, portanto, até a primeira metade do século XX, a Geografia aí praticada viria a ser denominada, segundo Christofolletti (1975), como “Geografia Tradicional”. Nesse período, a disciplina passou por processos de rupturas que talvez até hoje não tenha superado. As escolas alemã e francesa acirraram os debates e a partir disso surgiram algumas das dicotomias internas à disciplina. A primeira dicotomia na Geografia foi estabelecida entre as perspectivas da Geografia Física e da Geografia Humana. Uma se interessava pelo quadro natural, pelos aspectos físicos da paisagem - herdada pelo pensamento alemão - e a outra - herdeira do pensamento francês - se interessava pela consequência das atividades humanas no meio.

A segunda dicotomia foi entre a Geografia Geral e a Geografia Regional. A primeira baseava-se no conceito da ‘escala planetária’ de Cholley enquanto a segunda baseava-se no conceito de ‘unidade terrestre’ de La Blache. Enquanto uma se preocupava em comparar os fenômenos de um lugar com outros - para provar que as particularidades locais são explicadas pelos princípios gerais da evolução, a outra se preocupava em estudar a totalidade de uma determinada área do planeta, fazendo com que pudesse se beneficiar de outras áreas do saber para conseguir ter a visão total de uma região, inclusive em seus aspectos naturais e humanos.

Por um lado, é possível, portanto, perceber que essas dicotomias movimentaram as produções acadêmicas e deram oportunidade para a teoria geográfica pensar inúmeras formas para superar a “crise”. Alguns anos mais tarde, por volta dos anos 1950, a Geografia oferece a sua primeira alternativa de escape. Ela passa a receber influências do pensamento quantitativo para pôr fim às dicotomias existentes na disciplina até então. A “Nova Geografia”, portanto, propunha o estabelecimento de metas básicas, como o rigor na aplicação da metodologia positivista; o desenvolvimento de teorias próprias à disciplina; o uso de técnicas estatísticas e matemáticas; a abordagem de sistemas e o uso de modelos explicativos.

No decorrer de cerca de três décadas, não só a Geografia enfraqueceu a influência positivista na sua metodologia, mas as ciências humanas em geral começaram

a buscar integração conceitual com outras escolas de pensamento. Hegel (1770-1831) e Diltey (1833-1911), por exemplo, contribuíram para que as Ciências Humanas se distanciassem dos métodos das Ciências Naturais a fim de desenvolver seus próprios métodos. A interdisciplinaridade e a multidisciplinaridade, portanto, estão devolvendo às ciências suas intersecções, que foram separadas pelo rigor sistêmico que o cientificismo e o positivismo delegaram às inúmeras especialidades.

Alguns geógrafos ocuparam-se em se desviar do rigor metodológico do positivismo e se esforçaram em propor caminhos alternativos para a Geografia fugir do rigor metodológico e, ao mesmo tempo, tentar superar suas diferenças. Para tanto, principalmente depois da década de 1970, começaram a aparecer especialmente três tendências no domínio geográfico: a Geografia Humanística, a Geografia Idealista e a Geografia Radical. Aqui, sobretudo, daremos maior destaque à Geografia Humanística, pois ela servirá de base para a definição de alguns conceitos caros à análise geográfica dos espaços do cinema.

A Geografia Humanística se aproxima da filosofia fenomenológica e tem como base os trabalhos de Yi-Fu Tuan, Anne Buttimer e Edward Relph. Essa corrente geográfica se preocupa com a relação direta e indireta que os indivíduos têm com o espaço e o lugar em que vivem. Ocupa-se em perceber aspectos que fogem ao estudo empírico, valorizando o comportamento e as maneiras com que cada indivíduo sente o espaço e as relações estabelecidas a partir dele. Por isso, há uma tendência em perceber que “os homens não tomam as suas decisões em função do que é o mundo, mas em função da imagem que têm dele” (CLAVAL, 2006, p. 115). Aprofundaremos, pois, essas discussões um pouco mais à frente.

Portanto, entendemos que só é possível analisar as espacialidades do cinema se considerarmos a ideia de que as imagens produzidas por ele revelem maneiras possíveis de se perceber e se experimentar os espaços. Dessa forma, nos arriscamos em dizer que toda pretensão de interpretar as representações do espaço devem levar em consideração os métodos de análise praticados pela Geografia Humanística, em que são valorizadas as produções simbólicas e os diversos tipos de uso do espaço que derivam delas. Entendemos também que, mesmos os trabalhos que optam por ter um caráter de denúncia e de reivindicação, se aproximando, portanto, de tendências da Geografia Radical (como no caso dos discursos que pretendem estudar a favela a partir do cinema), também se apropriam de uma linguagem fenomenológica e, portanto, fazem uso de definições conceituais que envolvem a percepção e a experiência.

Levantamos, pois, algumas hipóteses para analisar as espacialidades da cidade de Brasília nos filmes *Insolação* (Felipe Hirsch e Daniela Thomas, 2009) e *A Conceção* (José Eduardo Belmonte, 2005). Tentaremos argumentar que é possível se compreender a construção de Brasília, assim como o seu uso e a percepção de seus espaços, através de suas imagens.

No entanto, o nosso primeiro objetivo geral é mostrar que Brasília não se tornou, tanto do ponto de vista urbanístico, como do ponto de vista sociocultural, uma cidade capaz de revelar uma identidade sólida. Para tanto, entendemos que o uso da Nova Capital não atingiu os anseios dos governos e de alguns simpatizantes que acreditavam que a partir da sua construção seria possível resgatar a autenticidade do brasileiro.

Neste sentido, objetivamos também, de maneira mais específica, relacionar os discursos, as técnicas e as representações espaciais para que possamos entender como é possível se construir (ou desconstruir) o imaginário e a identidade da cidade através deles. Objetivamos demonstrar com isso que Brasília não possui uma estrutura urbana que permita aos moradores uma socialização latente, que fosse responsável pela construção de valores e tradições. Por isso, pretendemos perceber a cidade como um sertão, preenchido de vazios e ausências, inclusive de pessoas.

O segundo objetivo geral, portanto, se estabelece no desejo de mostrar como o cinema é capaz de materializar a sensação de solidão e isolamento, possivelmente vivenciados em Brasília, através da construção simbólica das suas imagens. Para tanto, devemos entender que a representação cinematográfica é um recurso que, ao mesmo tempo, é formado pela experiência e percepção diretas da cidade e também formador de imaginários e imagens simbólicas em relação a ela.

Falar de cinema, portanto, num trabalho que se pretende geográfico, exige algum comprometimento acadêmico. Dessa forma, também nos ocuparemos em demonstrar aqui, de maneira mais específica, a dimensão do diálogo estabelecido entre a Geografia e o Cinema nos últimos anos. Outro objetivo se estabelece quando nos propomos a entender como as discussões que envolviam a compreensão das representações espaciais de vários tipos de imagens ganharam destaque também na análise fílmica.

Para tanto, aproveitamos o resultado parcial de uma pesquisa, realizada através do Projeto “Geografia no Cinema: em busca de um método de análise”⁴, em que nos

⁴ Pesquisa coordenada pelo professor Dante Flávio da Costa Reis Júnior, iniciada em 2012, pelo Departamento de Geografia da Universidade de Brasília, contendo também os integrantes Patrícia E. Alves da Silva, Lucas Guimarães Gebrim e Daniel F. Rocha de Oliveira.

esforçamos para catalogar diversos tipos de trabalho brasileiros que envolvem debates acerca da relação, tanto teórica quanto prática, entre a Geografia e o Cinema.

Neste sentido, os procedimentos metodológicos que realizamos para esse fim foi o rastreamento, principalmente via internet, de cinquenta trabalhos que tratassem do tema. Buscamos apresentar dados como o ano de publicação de cada trabalho, bem como seus dados de endereço eletrônico e/ou impresso. Por último, separamos essas produções por “tipologias” e acrescentamos algumas observações pertinentes ao seu conteúdo teórico. (Tabela 1 em Anexo 2)

Dentre os trabalhos catalogados até agora, podemos perceber que o cinema se tornou uma fonte de investigação geográfica majoritariamente no século XXI. Um único trabalho que excede essa regra foi publicado em 1994. Todos os outros, portanto, foram publicados depois do ano 2000. Os anos de 2005, 2009 e 2011 devem receber maior destaque porque juntos compõe quase 60% das publicações.

Trinta e nove autores diferentes participam desse inventário. Isso nos mostra que a quantidade de pesquisadores que se dedicam a estudar o mesmo objeto é significativa nessa amostra. Como o número de trabalhos catalogados é tão grande quanto a quantidade de autores, entendemos que existe uma boa diversidade de produções em diferentes núcleos de pesquisa em todo o país. Neste sentido, daremos destaque à professora Maria Helena Braga e Vaz da Costa que, sozinha, publicou seis trabalhos.

Como já dissemos, nessa pesquisa as produções foram separadas por “tipologias”. Elas funcionam como um índice de agrupamento de trabalhos que investigam determinados segmentos do espaço. Então, pensamos a delimitação de 6 grupos: a) Teoria Geral, grupo preenchido pelos trabalhos que pretendem estabelecer relações conceituais e metodológicas entre Geografia e Cinema; b) Cinema e Cidade, grupo daqueles que se pretendem analisar as representações do espaço urbano; c) Cinema e Periferia; d) Cinema e Sertão (espaço rural); e) Cinema e Pedagogia, que comporta trabalhos sobre o uso do cinema pelos professores de Geografia; e, por fim, f) Cinema e Geografia Física.

Observamos que cerca de 40% dos trabalhos catalogados se preocupam em delimitar pontos de intersecção entre a Geografia e o Cinema, como se estivessem produzindo um discurso que ainda buscasse reivindicar um espaço legítimo dentro da academia. Por vezes, podemos dizer que os pesquisadores que aspiram a estudar o espaço geográfico através da representação cinematográfica sentem-se ainda

supervisionados de perto pelos que ainda não reconheceram esse tipo de discurso como um discurso válido para a disciplina.

Como já construímos aqui alguma importância de se examinar as representações do espaço na história da Geografia e, construímos também, algumas bases teóricas pelas quais pretendemos sustentar nossas hipóteses, julgamos adequado, portanto, definir conceitos relevantes para a nossa discussão. Conceitos como espaço, lugar e não lugar nos servirão para, então, analisar as espacialidades (re)criadas pela produção cinematográfica. Assim, tentaremos seguir na perspectiva da teoria humanística para que no Capítulo 1 (*A Geografia e suas espacialidades*), a seguir, possamos definir esses conceitos, estabelecendo, portanto, fronteiras que delimitam também o nosso local de fala.

1. A Geografia e suas espacialidades

Já sabemos que a Geografia Humanística se aproxima da filosofia fenomenológica e tem como preocupação a análise das percepções e experiências que os indivíduos têm com o espaço e o lugar em que vivem. Por isso, nos ocuparemos também em examinar aspectos que fogem ao estudo empírico, valorizando o comportamento e as maneiras com que cada indivíduo sente o espaço e as relações estabelecidas a partir dele.

Por essa razão, as características tipicamente humanas, como intenções, significações e valores são os campos de estudo mais explorados pelos geógrafos humanísticos, que partindo deles, tornam possível a apreensão de várias maneiras com que o mesmo espaço é percebido e vivido. Essa maneira de pensar a Geografia se distancia de uma visão que entende o espaço como uma forma geométrica, uma categoria científica externa ao indivíduo, questionando, portanto, a própria função ativa do sujeito no processo de construção teórico e científico.

A fenomenologia auxilia a disciplina na análise de como o espaço é percebido pelo indivíduo, levando em consideração suas intenções, expectativas, significações simbólicas e o seu próprio passado. Dessa forma, a Geografia também precisa recorrer a algumas ciências paralelas como a Psicologia, a História, a Antropologia, para que seu teor científico não se perca em simples observações sentimentais. Portanto, parece ser importante para a disciplina estabelecer um paralelo claro em relação ao que é considerado academicamente científico e o proposto conteúdo a ser estudado. Sobre isso, Tuan (1982, p. 159-160) diz que

A contribuição da Geografia Humanística para a Ciência está na revelação de materiais dos quais o cientista, confinado em sua própria estrutura conceitual, pode não estar consciente. O material inclui a natureza e a gama da experiência e pensamentos humanos, a qualidade e a intensidade de uma emoção, a ambivalência e a ambigüidade dos valores e atitudes, a natureza e o poder do símbolo e as características dos eventos, das intenções e das aspirações humanas.

Ainda no sentido de afirmação científica da Geografia Humanística, Edie diz que “a fenomenologia não é nenhuma ciência de objetos, nem uma ciência do sujeito: ela é uma ciência da experiência” (apud CHRISTOFOLETTI, 1982, p. 22).

Retomando Tuan, é também importante destacar que o geógrafo humanista captura as experiências do indivíduo, inclusive na arte, e as simplifica para que possam ser sistematicamente ordenadas. Assim, é possível transformar a experiência sensível

em explanação científica. Dessa forma, a Geografia pode se aproximar do cinema no sentido de apreender seu conteúdo simbólico, sua carga de intencionalidade e sua estrutura representacional de experiências para produzir conhecimento científico.

Portanto, se o discurso não é o reflexo da realidade, ele cria a realidade. As representações do mundo apoiam-se em valores sociais e em saberes anteriores para legitimar determinado discurso. Para tanto, o sobrevoo do tempo e do espaço é imprescindível para a construção de um discurso que pretende compreender (e não só explicar) os espaços e suas relações com as atividades, as organizações e os comportamentos dos sujeitos; principalmente as suas características identitárias, suas memórias e seu cotidiano.

Então, o cinema também pode ser analisado dessa forma. Como uma representação construída conjuntamente entre o imaginário social e o processo de construção de identidades. Sendo assim, os espaços representados nos filmes são espaços criados a partir da experiência e dos imaginários, ou seja, são produzidos pelo cotidiano empírico e pela trajetória das teorias que influenciam a maneira de pensar dos sujeitos. O resultado fílmico, por mais ficcional que pareça ser, é passível de análise e, portanto, oferece oportunidades para se observar aspectos particulares da percepção ao mesmo tempo em que também permite a visualização de aspectos gerais da experiência.

1.1. Espaço Vivido: a construção dos conceitos de espaço, lugar e não lugar

Parece impossível começarmos uma discussão sobre a construção subjetiva de espaço e lugar na Geografia sem estabelecer algumas fronteiras e intersecções com outras ciências que estudam a percepção humana do espaço. No ponto **1.1.1** tomaremos a *Psicologia* como base científica para o diálogo e é a partir dela que adotaremos algumas posições referentes à experiência sensível do ser humano na identificação e estruturação do meio em que vive. Vivemos experiências constantes em relação ao espaço e, por isso, devemos compreender melhor essa construção.

Outra disciplina na qual nos apoiaremos aqui é a *Filosofia*, principalmente no que se refere à fenomenologia da percepção espacial. No ponto **1.1.2**, trabalharemos com as ideias de Heidegger e Yi-Fu Tuan para compreendermos melhor as fronteiras entre o espaço e lugar do ponto de vista ontológico e experimental.

Em seguida, no ponto **1.1.3.**, faremos uso da *Antropologia* para esclarecer sobre a existência de lugares coletivos e não lugares. As bases teóricas que utilizaremos para esse tópico são as leituras de Marc Augé.

1.1.1. A construção da espacialidade através da percepção sensório-motora

Dentro da perspectiva da Geografia Humanística, as noções de espaço e lugar construídas pelos seres humanos começam a surgir de uma forma bem instintiva, numa fase ainda primária, lembrando as noções de espaço e lugar experimentadas pelas outras espécies animais. Desde o momento em que fomos gerados já entramos em contato com essas noções. O nosso desenvolvimento corporal ainda no útero da nossa mãe é a primeira experiência que temos em relação ao espaço que ocupamos. Logo após o nascimento, em que somos retirados do nosso lugar cômodo, sentimos frio, sensibilidade à luz e desproteção. É neste momento em que nos vemos pela primeira vez fora do nosso lugar, nos sentindo ameaçados por termos que nos adaptar a um novo espaço e encontrar nele outro lugar; um lugar onde também é possível nos sentirmos protegidos e cómodos. E essa experiência abre caminho para inúmeras tentativas de exploração, adaptação e apropriação que teremos durante toda nossa vida.

A experiência sensorial de um recém-nascido em relação ao espaço é bem limitada. O fato de demorarmos para engatinhar, andar, abrir os olhos, focar o olhar num objeto, por exemplo, delimita as possibilidades de experiência espacial. Mas, enquanto isso, podemos ter outras relações com o espaço. A liberdade que tivemos em movimentar os membros, passear pela rua dentro de um carrinho, tomar banho, já são experiências espaciais. O fato de permanecermos a maior parte do tempo deitados e vez ou outra sermos carregados no colo são experiências que ajudam a nos orientar em relação ao que é vertical e horizontal (TUAN, 1983).

Em relação às posições de “acima” e “abaixo”, também podemos lembrar Merleau-Ponty (1999), quando diz que essas posições não são dados *a priori* da realidade, mas que são construídos segundo a nossa percepção sensível. Isso quer dizer que a sensação que temos sobre o horizontal e o vertical depende diretamente da nossa formação fisiológica como também da nossa consciência corporal. Se nossa retina enxergasse as formas do mundo de maneira invertida, nos comportaríamos de outra forma e teríamos outras referências espaciais para reconhecer o que está acima ou abaixo de algo. Ao mesmo tempo em que dependemos dos nossos aparelhos de

percepção para criarmos o espaço, formamos nossas representações do espaço segundo nossa interpretação dele. Por isso, para Merleau-Ponty (1908-1961), o espaço constrói e é construído pelo sujeito. A partir disso, portanto, trabalharemos com o espaço de acordo com as noções de posicionamento naturalmente inatas a todo ser humano saudável e analisaremos algumas possibilidades de representação espacial criadas pela nossa experiência.

À medida que criamos nossas habilidades motoras, começamos a explorar cada vez mais o espaço. O movimento que fazemos enquanto engatinhamos em direção a um objeto desejado ou a uma pessoa que identificamos nos permite também criar as noções básicas de “frente”, “atrás”, “esquerda” e “direita”. E a partir dessas noções podemos nos deslocar com maior objetividade. Portanto, criamos referências sobre *direção* e *distância*. Essas duas categorias são fundamentais para entendermos um pouco mais a relação entre o espaço e as ações sensório-motoras.

Sobre isso, Piaget (1975) corrobora quando diz que a noção de *direção* é obtida a partir da interação do movimento externo com o movimento corporal da criança. Essa noção vai amadurecendo na medida em que nós começamos a perceber nossos próprios membros e sentidos como uma extensão das nossas intenções. Ou seja, quando começamos a perceber que podemos agir sobre o espaço utilizando nossas mãos, começamos a aprender como nos orientar melhor.

Ainda segundo Piaget (1896-1980), as *direções* físicas começam a fazer sentido de acordo com o nosso deslocamento no espaço. Sabemos para que lado nos movimentar para ir a determinado lugar. Passamos a identificar as direções do som, da luz, cheiro ou do próprio gosto. Além disso, também começamos a criar em nossa mente uma representação do espaço externo. Reorientamos as direções físicas de acordo com nossas estruturas psicológicas.

Para Antonio Penna (1973), a direção física se diferencia da direção psicológica porque podemos ir a uma direção física oposta ao lugar que queremos, sem nos distanciar psicologicamente dele. O exemplo que Penna usa é o de uma criança quando busca ajuda de alguém indo ao sentindo contrário ao lugar que deseja ir. O fato de estar fisicamente se distanciando do objetivo não necessariamente significa que estará se distanciando psicologicamente dele; ao contrário, quando a criança pede ajuda, ela se aproxima mais daquele lugar, pois sua intenção é ter maior acessibilidade a ele. Neste sentido, podemos dizer que a construção do espaço não se dá apenas de maneira objetiva, relacionada somente às experiências do espaço físico; mas também se

relaciona com as estruturas psicológicas, que orientam o deslocamento através da segurança, afetividade, identidade, facilidade, acessibilidade, etc. Nossa escolha acerca da trajetória que percorremos é tanto relacionada à distância real dos objetos quanto à proximidade psicológica dos mesmos (essa ideia de espaço psicológico vai ser lembrada em dois momentos no decorrer do capítulo). A partir disso, esse fenômeno pode nos mostrar quão subjetiva é a construção espacial.

Por outro lado, Piaget também ressalta a noção de *distanciamento* que começamos a aprimorar. Nessa fase, segundo Piaget (1975, p. 133), “parece que a criança distingue, de modo geral, o que pode e o que não pode agarrar; sob esse aspecto, ela deu provas evidentes de calcular a profundidade. Além disso, aprende a aproximar-se dos objetos afastados, o que corrobora essa ideia.”.

Portanto, essas experiências nos ajudam a definir melhor nossos principais pontos no espaço. Um brinquedo, nossos pais, o berço ou a banheira são os lugares pelos quais temos maior afetividade e, por isso, são fundamentais para adquirirmos a noção de *distanciamento*.

“Distância” tem conotação de graus de acessibilidade e também de preocupação. Os seres humanos estão preocupados em outras pessoas e nos objetos importantes em suas vidas. Querem saber se as pessoas que lhe são importantes estão longe ou perto deles e uma das outras. (TUAN, 1983, p. 52).

O espaço passa a ser constituído de lugares específicos que nos interessam. Então, a diferença entre os lugares e o espaço passa a ser cada vez mais nítida. Procuramos os lugares enquanto nos deslocamos pelo espaço. Tentaremos definir melhor essa fronteira durante o capítulo – inclusive segundo Heidegger.

Crescemos, ultrapassamos mais uma fase e realizamos outras experiências. É claro que quanto mais tempo passamos com a nossa família, amigos e comunidade, recebemos maiores níveis de influência. Toda a carga simbólica e todo o aprendizado de cidadania e educação que eles tiveram são resultados de uma cultura. Quando nascemos, a cultura já tinha estabelecido suas características (seus hábitos, costumes, símbolos e representações) e nós as introjetamos a cada dia, transformando nossa forma de pensar, agir e perceber o mundo a nossa volta.

Os lugares que experimentamos ainda quando crianças recebem significados específicos de acordo com cada símbolo cultural que nos influenciam. Portanto, alguns lugares vão ser interpretados segundo os conceitos que nos são apresentados: bonito e feio, agitado e calmo, alegre, triste ou aterrorizante. O interessante dessas primeiras

experiências é que são carregadas de emoções e que, por isso, formam nossas categorias de percepção para o resto da vida.

1.1.2. A fenomenologia das espacialidades.

Até aqui, tentamos entender melhor a importância das relações que existem entre o nosso conjunto de funções motoras, o nosso deslocamento e a nossa orientação no espaço – principalmente no que se refere à *direção* e *distanciamento*. Também procuramos entender melhor a influência da cultura na significação de alguns lugares. Agora, iremos buscar nas leituras de Heidegger e Yi-Fu Tuan mais algumas contribuições que ajudarão o avanço de certos conceitos.

Martin Heidegger (1889-1976) é um filósofo que em suas obras perpassa por várias das discussões apresentadas até aqui. Um dos seus principais trabalhos é o livro *Ser e Tempo* (originalmente de 1927). Nele estão contidas algumas definições e propostas de entendimento do espaço que servem de ingredientes para a análise central do livro – a construção do *ser*.

Assim como Merleau-Ponty, ele também enfatiza que o espaço e o lugar são produtos de um processo que decorre da dialética entre a percepção humana e as configurações físicas do próprio corpo e das próprias espacialidades. Todos são construídos pelo espaço e, da mesma forma, todo espaço é construído pelas experiências de percepção. Então, falar de espaço e lugar é, de outra maneira, falar sobre a formação de todo ser.

Heidegger ratifica e enriquece a nossa discussão em vários aspectos. Em caráter de introdução de suas teorias nesse diálogo, podemos lembrar que o espaço não é apenas entendido por ele como uma coisa material, ou uma porção de terra que tem o potencial de ser ocupada. O espaço para Heidegger também é metafísico. Algo que se relaciona com o “espírito” do ser humano. Dessa forma, podemos pensar o espaço como uma categoria abstrata.

Mas que espaço abstrato é esse? E se é abstrato, como podemos compreendê-lo? O espaço para Heidegger (1993) transcende sua forma física e precede a experiência sensível de toda pessoa. O espaço está indissociavelmente ligado a toda existência do *ser*, mesmo que esse ser ainda não tenha entrado em contato direto com o espaço físico. Qualquer coisa que vier a existir necessariamente exige uma constituição espacial. Isso quer dizer que filosoficamente é impossível separar o *ser* do *estar*. Por isso, o autor

estabelece um único conceito, uma única palavra que tenta abarcar o fenômeno de *ser* e *estar* ao mesmo tempo: *ser-em*. Esse termo, portanto, tenta resumir a interdependência que naturalmente se cria entre o existir e a espacialidade do ser.

Para ele, tudo que *é*, obrigatoriamente também *está*. Todo ser que existe cria em si e para si um espaço, embora não necessariamente um espaço físico. Esse pensamento parte da ideia de que o *ser* não necessita de um corpo, de matéria que apresente o potencial de preenchimento físico de um espaço. Ao contrário, em toda a essência do *ser* existe uma concepção de espaço. Pois, para Heidegger não é filosoficamente possível algo ser sem estar; essas categorias são inseparáveis e precedem a vida humana no mundo.

Ela [a pre-sença] não preenche um pedaço de espaço como uma coisa real ou um instrumento, no sentido de que os seus limites com o espaço circundante fossem apenas uma determinação espacial do espaço. A pre-sença introjeta – em sentido literal – o espaço. Ela não é, em absoluto, apenas simplesmente dada no pedaço de espaço que uma substância corpórea preenche. Existindo, ela já sempre arrumou para si um espaço. (HEIDEGGER, 1993, p. 170).

Essa relação entre o *ser* e o *estar* no mundo, além de ressaltar mais uma vez a importância de compreender o espaço, é crucial para retomarmos algumas coisas que já dissemos. O ponto de partida de um espaço abstrato é importante para a compreensão do espaço material. Portanto, devemos ressaltar que Heidegger não se restringe em pensar a espacialidade metafísica do ser, mas também busca analisar o espaço físico no que se refere ao “mundo circundante”. Essa expressão na obra de Heidegger diz respeito a tudo que está à mão do ser humano, ou seja, todo o espaço percebido, vivido e experimentado pela vida na Terra. E é a partir daí que podemos voltar a discutir a relação entre as categorias de espaço e lugar.

Por mais que o “mundo circundante” represente os objetos, instrumentos e outras categorias concretas presentes na superfície da Terra, o espaço permanece abstrato. Para o autor, a noção de *distanciamento* e *direção* só faz sentido a partir dessa interação entre espaço físico (mundo circundante) e espaço abstrato (que de certa forma podemos associá-lo com o espaço psicológico de Penna).

A pre-sença, no entanto, está e é “no” mundo, no sentido de lidar familiarmente na ocupação com os entes que vêm ao encontro dentro do mundo. Por isso, se, de algum modo, a espacialidade lhe convém, isso só é possível com base nesse ser-em. A espacialidade do ser-em apresenta, porém, os caracteres de *dis-tanciamento* e *direcionamento*. (HEIDEGGER, 1993, p. 152).

No *Ser e Tempo*, há um exemplo de como o espaço pode ser percebido de diversas maneiras e, dessa forma, reorganizado de acordo com a relevância de cada elemento. O exemplo é de uma pessoa que caminha sobre uma estrada ao encontro de um conhecido. O elemento que imediatamente seria o mais próximo era a própria estrada, mas a relevância do conhecido que vem ao encontro anula a proximidade da pista e a torna mais distante que o outro. Ou seja, cada pessoa tem suas próprias atribuições de importância, necessidade ou relevância acerca dos elementos do mundo e, por isso, cada uma delas redistribui, rearranja, reconfigura ou reorganiza o espaço do “mundo circundante”, deixando-o permanecer abstrato, volátil e fluido. Retomamos aqui mais uma vez a tentativa de delimitar fronteiras entre o espaço e lugar.

Olhando com um pouco mais de cuidado, essa noção de *distanciamento* que o ser humano estabelece com o ambiente ao redor, reorganizando o espaço, tem uma ligação muito estreita com o conceito de lugar. Neste sentido, o lugar é tratado por Heidegger como um espaço de pertencimento. Ou seja, um espaço identificável, reconhecido e valorizado por aquilo que pertence e é pertencido. O lugar é um espaço específico. Uma referência de direção e distanciamento. Algo familiar e particular em que o ser humano se orienta na espacialidade do “mundo circundante”.

O espaço está fragmentado em lugares. Essa espacialidade, no entanto, dispõe de sua própria unidade através da totalidade conjuntural mundana do que está à mão no espaço. O “mundo circundante” não se orienta no espaço previamente dado, mas a sua manualidade específica articula, na significância, o contexto conjuntural de uma totalidade específica de locais, referidos à circunvisão. Cada mundo sempre descobre a espacialidade do espaço que lhe pertence. (HEIDEGGER, 1993, p. 152).

Essa ideia da espacialidade do espaço e do lugar também está presente em Yi-Fu Tuan (1930-). Num esforço arriscado, é possível estabelecer um diálogo entre Heidegger e Tuan a respeito dessas categorias. Na maior parte da obra de Tuan, ele busca definir os conceitos de espaço e lugar. E em muitas oportunidades é possível perceber pontos convergentes entre suas teorias e as de Heidegger.

Yi-Fu Tuan é um geógrafo humanista que, dentre outras coisas, se interessa pela análise afetiva do ser humano em relação aos lugares específicos onde estabelece suas relações. Em *Espaço e Lugar*, o autor busca a delimitação de fronteira entre as duas categorias que dão título à obra. E por isso, a utilizaremos aqui com a finalidade de abarcar a maior parte dos conceitos apresentados, desde as ideias de percepção sensorio-motora – já relacionadas com as ideias de *direção e distanciamento* – até as ideias fenomenológicas que rodeiam as concepções ontológicas do espaço.

Para Tuan, os humanos são seres tão complexos que apesar de possuírem órgãos sensoriais semelhantes aos de outros animais, também são capazes de criar seus próprios símbolos; de atribuir significação a um objeto e a um espaço de tal modo que a maneira pela qual se relaciona com o espaço e seus elementos pode os diferenciar de todas as outras espécies. O entendimento desse fenômeno humano é fundamental para o estudo geográfico.

Podemos começar, portanto, a tentar delimitar as fronteiras que interessam. Quais os limites do lugar? Até que ponto podemos considerar a espacialidade de um espaço? Espaço e lugar não são conceitos que se equivalem? Já vimos em Heidegger que espaço e lugar não são equivalentes. Eles são indissociáveis, interdependentes, mas não se referem à mesma coisa. Segundo o filósofo, a diferença entre espaço e lugar é a partir do pertencimento. Ele afirma que o espaço é constituído por vários lugares em que nos sentimos pertencentes e pertencidos. Mais acima, quando falamos sobre o *distanciamento*, abrimos um importante parêntese que explicita a maior importância pessoal de alguns pontos do espaço sobre outros. Ou seja, elegemos os objetos e as pessoas que têm mais relevância que outros para serem nossos pontos de referência no mundo. E isso tudo é compreendido e confirmado em Tuan.

Como já vimos, a nossa relação com o mundo à mão, onde podemos alcançar, estabelece as noções referentes a orientação e posição no espaço. Portanto, o movimento e a percepção nos oferecem a possibilidade de criar um mundo familiar, onde identificamos a disposição de inúmeros elementos e atribuímos um determinado significado a eles. Para Tuan (1983), os movimentos são frequentemente dirigidos para, ou repelidos por, objetos e lugares. Por isso, o espaço pode ser experimentado de três formas: como a *disposição* dos objetos e lugares; como as *distâncias* que separam ou aproximam objetos e lugares; ou como uma *área* constituída por diferentes lugares.

O lugar passa a ser um tipo de objeto e só a partir dele que o espaço pode ganhar uma forma geométrica. Reconhecer um novo espaço é estabelecer seus lugares de referências, seja uma esquina, um mercado, um bar ou posto de gasolina. A ligação desses pontos origina a forma geométrica do espaço. Então, devemos lembrar que vimos em Heidegger e Penna algo que se aproxima disso. O espaço geométrico de Tuan é uma representação interna (e não equivalente) do espaço externo. A representação é elaborada a partir da ligação imaginária entre os pontos importantes do espaço. Para Heidegger, da mesma forma, o espaço é constituído de lugares, que por sua vez se dão através da sensação de pertencimento. E que para Penna, o espaço é construído a partir

das aproximações psicológicas entre o sujeito e os objetos e lugares do espaço. Percebe-se, portanto, que existe uma relação entre as teorias sobre a percepção do mundo e que é possível um diálogo entre elas.

Reconhecemos o espaço e os lugares segundo nossas experiências. Contudo, sabemos que a experiência está intimamente ligada ao mundo dos sentidos. O ser humano percebe a realidade pelas suas qualidades biológicas, como o tato, a visão, o olfato, a audição e o paladar, mas atribui a ela um valor segundo suas qualidades emocionais. Ou seja, o conhecimento do mundo real depende da interpretação do pensamento e da valoração emocional que o indivíduo faz em relação a tudo que experimenta. David Lowenthal (1982) também fala sobre isso quando diz que a tecnologia e a memória são ferramentas humanas que estendem as paisagens para além dos limites da sensação direta. Ele diz que a consciência de si mesmo, do tempo, e das relações com outras pessoas ultrapassam a fronteira de uma simples observação e traz ao indivíduo outros significados possíveis para uma única imagem do espaço.

Essa consciência de si mesmo, como já sabemos são princípios essenciais para a organização espacial. As nossas relações com outras pessoas também constituem a organização espacial por dois motivos: o primeiro é a importância que atribuímos a elas, transformando-as em referenciais de deslocamento; o segundo motivo é a ideia de *apinhamento* trabalhada por Tuan.

Esse conceito se baseia na sensação de restrição da liberdade e o incômodo em não se sentir livre, quando o espaço é dividido por duas ou mais pessoas. A sensação de ser observado faz com que o indivíduo não fique tão à vontade para agir e se comportar como se estivesse sozinho. Sentir que o lugar ficou aglomerado é uma espécie de mal, levantando da subconsciência a conscientização de que agora há duas perspectivas, as quais são diferentes e, portanto, conflitantes. Dessa forma, a privacidade é abalada, pois o indivíduo deixa de estar consigo próprio nos seus atos e pensamentos e passa a se preocupar com a presença do outro. O espaço fica menor por perder a sensação de liberdade, uma das suas principais características.

Portanto, para Michel de Certeau (1994, p. 205) a casa é fundamental para o indivíduo projetar seu mundo sem que haja a barreira psicológica produzida pela projeção de mundo de outra pessoa. Em casa

o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode estirar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo. Morar à parte, fora dos lugares coletivos, é dispor de um lugar protegido, onde a pressão do corpo social sobre o corpo

individual é descartada, onde o plural dos estímulos é filtrado ou, em todo caso, devia sê-lo, teoricamente.

É claro que a sensação de liberdade oferecida pelo espaço tem suas vantagens e desvantagens. A liberdade do espaço pode ser entendida como um convite à ação, fazendo com que o futuro permaneça aberto. Da mesma forma, a liberdade do espaço também pode ser vista com ameaça, justamente porque o indivíduo pode se sentir exposto e vulnerável. Entretanto, o espaço fechado e humanizado é lugar.

Por fim, comparado com o espaço, o lugar é o centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade. Por exemplo, é possível que uma pessoa, num espaço aberto, chegue a ter um sentimento profundo de lugar e, da mesma forma, é possível que uma pessoa, num lugar fechado, experimente também uma solidão que o deixe sensível à vastidão desse espaço.

Portanto, “o espaço é mais abstrato que o lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor.” (TUAN, 1983, p. 6). No lugar estamos seguros e estáveis e, por isso, conseguimos ter ideia da amplitude, liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa. Portanto, se pensarmos o espaço como algo que permite movimento, então o lugar é uma pausa.

1.1.3. A espacialidade dos não lugares nos “lugares coletivos”.

Rememorando as categorias até aqui trabalhadas podemos dizer que a definição de espaço é o itinerário produzido pelo movimento; é o meio pelo qual se torna possível conectar geometricamente os nossos pontos de referências. As características simbólicas do espaço, portanto, abrangem desde a sensação de liberdade, até o mal-estar da insegurança. Podemos afirmar também que os lugares são definidos como os pontos de referências que adotamos, segundo a sua respectiva importância. Dessa forma, o espaço é construído de acordo com os lugares que nos são mais relevantes e, por isso, funcionam como vértices de uma geometria espacial. Identificamo-nos com os lugares, temos a sensação de pertencimento mútuo, de proteção, tranquilidade e espontaneidade. Contudo, não chegamos a dizer que os lugares, além de ser individuais, podem ser

coletivos, dependendo da escala de observação que adotamos. E é isso que tentaremos entender agora.

Os lugares individuais são produzidos e identificados quando seguimos uma escala reduzida do espaço. A propriedade de um objeto, como um brinquedo, uma foto, a cama, a cadeira à mesa de jantar, por exemplo, são lugares criados a partir de uma escala doméstica e, por isso, podem ser entendidos como particulares. Quando ultrapassamos o limite da casa, veremos que outros lugares que nos identificamos são propriedades coletivas, mas que não deixam de atribuir a sensação de pertencimento. A rua, a quadra, o bairro e até a própria cidade, comparados a outros referenciais onde não moramos, são considerados particulares mesmo quando são compartilhados por várias pessoas. “Na minha rua é comum se ver os meninos jogando bola”; “na minha cidade gostamos de passar o tempo observando o mar”. Essas situações são ditas como sendo um diferencial a outros lugares. E que fazem todo o sentido quando são ditas na intenção de afirmação identitária, pois, neste sentido, a identidade só é realmente efetiva quando entra em contato com outra diferente.

Apesar de a rua e a cidade serem espaços coletivos, não deixam de produzir identidades, tampouco deixam de ter a relação mútua de pertencimento e que, portanto, são também lugares. Além disso, sabemos que as pessoas que moram na mesma cidade são diferentes entre si, mas que conseguem se reconhecer participantes de um determinado grupo especial e, da mesma forma, conseguem se identificar com uma totalidade geral da cidade. Portanto, a escala de observação do espaço definirá os lugares que são particulares, grupais, ou totalizantes. Em relação aos lugares coletivos, Marc Auge (1994) os trata como “lugares antropológicos” e estabelece três características principais: eles pretendem ser formadores de identidade; palco de relações sociais e portadores de memória, passado e conteúdo histórico.

A cidade natal, ou o lugar de nascimento, pode ser um exemplo de como esses lugares antropológicos apresentam essas três categorias. O sujeito será identificado por toda a vida pelo lugar que lhe é natural, por mais que seus pais tenham se mudado de lá quando ainda era criança e vivido a maior parte da vida em outra cidade. Sem dúvidas, haverá um rótulo pré-determinado pelo qual os habitantes são reconhecidos pelas outras cidades, e isso varia de acordo com as práticas sociais, econômicas e políticas que são específicas do lugar, muito embora seja uma generalização perigosa. E, por fim, o regresso à cidade natal, após alguns anos distante, levará o sujeito a buscar na memória

a disposição dos elementos de outrora para conseguir se habituar com as transformações do tempo.

Os lugares da cidade, como os pontos de referências (que se pretendem identitários, relacionais e históricos), formam um conjunto de pontos de encontro que constituem, por sua vez, o espaço da cidade. Mas ainda existem, segundo Augé (1994, p. 81), pontos de referências

onde a identidade, nem a relação, nem a história fazem realmente sentido, onde a solidão é sentida como superação ou esvaziamento da individualidade, onde só movimento das imagens deixa entrever, por instantes, àquele que as olha fugir, a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro.

Marc Augé⁵ (1935-) define os lugares que não são antropológicos como “não lugares”. Segundo ele, os não lugares se configuram pelo anonimato. Os frequentadores dos não lugares perdem sua identidade e se travestem com uma capa neutra. Veem-se como apenas passantes, reconhecendo-se como insignificante na composição e dinâmica do espaço, assim como veem a si próprios - e são tratados como tal - mais um entre os milhares de consumidores daquele espaço.

Os não lugares, para Augé (1994, p. 36), são

tanto as instalações necessárias à aceleração das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta.

São locais onde a comunicação é regida apenas pela informação, pelo aviso (“entrada; saída de emergência”), proibição (“não fume”), pelos manuais de comportamento, etiquetas de preço, placas, alarmes sonoros e luminosos, painéis, cartazes e telas. Nesses espaços o indivíduo circula silenciosamente, consulta as informações disponíveis no local, geralmente segue as instruções de uso de uma máquina (seja a máquina de cartão de crédito ou a roleta do tíquete) e sai de lá sem ter trocado uma palavra com qualquer pessoa. A partir disso, não é possível que se tenha uma suficiente carga simbólica atribuída a estes lugares que faça uma pessoa se identificar ou ser identificado por ele, nem mesmo a possibilidade das relações sociais entre os passantes, tampouco constitui um importante conteúdo histórico para a formação do indivíduo.

⁵ Augé é um etnólogo francês, que presidiu a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* entre 1985 e 1995, onde hoje é coordenador de pesquisas. Uma das suas principais contribuições conceituais foi o *não lugar*, nome que intitulou uma de suas obras. *Não Lugares*, publicado em 1994.

O passageiro dos não lugares só reencontra sua identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora. Esperando, obedece ao mesmo código que os outros, registra as mesma mensagens, responde às mesmas solicitações. O espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude. (AUGÉ, 1994, p. 95).

O autor também ressalta que esses espaços de consumo e anonimato são reflexos da “supermordenidade”. Ele usa esse termo para denominar a fase em que vive o mundo contemporâneo, pós-guerra e pós-totalitarismos. Segundo ele (e muitos outros, como Bauman, Giddens e Stuart Hall, por exemplo), as ideias de progresso moral da humanidade foram desfeitas após as políticas de genocídios nas guerras, bem como não fazia mais sentido as grandes narrativas que tentavam alcançar modelos globais e totalizantes. Assim, o tempo passou a ser percebido de maneira não cronológica, em que o futuro não pudesse ser explicado em função do passado, pois os acontecimentos no mundo se davam de maneira localizada e numa velocidade inconcebível para a História. As identidades não eram mais padronizadas de acordo com o tempo estável. O tempo se fragmentou, fragmentando também os indivíduos e suas relações. Portanto, foi nesse cenário que os não lugares começaram a se tornar sólidos. Começaram a existir lugares que acompanhavam as fragmentações identitárias e que, portanto, deveriam ser flexíveis para atender todas as pessoas, por mais diferentes que sejam entre si. Lugares comuns, sem identificação explícita, para alcançar o maior número de consumidores possíveis. Dessa forma, passaram a constituir lugares que não produzissem identidade, mas fosse elaborado para que se concentrassem quantas identidades possíveis.

Contudo, entre espaço, lugar e não lugares sempre há interseções. Apesar da tentativa de definição de fronteiras entre as espacialidades, sabemos que não encontraremos na prática da experiência do mundo uma categoria totalmente isolada e indiscutivelmente separada das outras. O espaço não é formado sem os lugares; dependendo da escala que observamos, o lugar pode se configurar como espaço; os lugares podem ser encontrados dentro dos não lugares; enquanto estes se dispõem nos espaços. Portanto, essa definição de fronteira se faz muito mais útil quando é principalmente trabalhada de maneira conceitual, não rigorosa, na qual se busca a identificação de cada uma dessas espacialidades principalmente através da experiência.

Todos esses conceitos, portanto, serão fundamentais para que possamos analisar os espaços de Brasília do ponto de vista urbanístico, ou do ponto de vista simbólico. Ou seja, usaremos os conceitos e as categorias definidas aqui para analisarmos tanto a produção como o uso dos espaços de Brasília. Além disso, a definição de espaço e

lugar, assim como a definição de não lugar, ganham importância neste trabalho porque nos possibilitam pensar melhor a representação dos espaços de Brasília nos filmes *A Conceção e Insolação*.

A princípio, portanto, antes de nos apropriar de determinados discursos, devemos nos ocupar em entender melhor alguns aspectos que legitimaram a construção da Nova Capital. Dessa forma, daremos atenção para a construção de imagens e de imaginários que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a transferência da capital para o interior e para a iniciativa de erguer uma cidade utópica no meio do deserto.

2. Imagens e Imaginários: do sertão à capital

A coordenada geográfica de referência para a localização de Brasília é a de 15° 46' S e 47° 55' W. Esta posição da capital do Brasil não foi casual, e sim o resultado da experiência, do estudo e do esforço de muitas pessoas ao longo dos anos. Essa coordenada foi uma das propostas feitas da expedição Cruls realizada no final do século XIX.

Segundo Carpintero (1998), a transferência da Capital Federal para o interior do país, programada desde a Constituição de 1890/91, conserva a ideia de que o Planalto Central seria a melhor alternativa para que o Estado pudesse manter o controle territorial de todo o país. O então presidente Floriano Peixoto enviou o diretor do observatório do Rio de Janeiro para delimitar o território do novo Distrito Federal. Foi a partir daí que o relatório Cruls determinou um sítio que estivesse localizado nessa coordenada.

A escolha desse sítio para a construção da nova capital perpassou por variados interesses e estratégias de planejamento urbano. A altitude do terreno é a característica positiva de mais fácil visualização, portanto, logo entrou na lista de territórios desejados pelo poder. Historicamente os pontos mais altos dos territórios nacionais foram escolhidos para a locação do poder político (e militar) porque viabilizaria, de maneira técnica e simbólica, o melhor controle do espaço.

Outra característica específica do sítio escolhido que chamou a atenção foi a boa localização em relação aos divisores de importantes bacias, o que permitiria o acesso a boa parte das vias de drenagem do país, possibilitando também a melhor integração do Estado e do comércio nas diversas regiões. A característica plana do terreno, que favorece à monumentalidade do sítio, e a presença do rio Paranoá, que permitiria a construção de uma barragem, também deram sua contribuição nesse processo. E, por último, e aqui destacaremos como a mais importante, a característica de interioridade da região seria a solução para a desconcentração demográfica do litoral brasileiro e a ocupação organizada do país como um todo, o que, por sua vez, diminuiria os riscos de invasões e conflitos territoriais.

Durante os anos seguintes, já no século XX, a região central ainda não via sinais da nova capital, mas começou a ter um processo de ocupação mais intensivo, principalmente porque algumas regiões de Goiás que tangenciam o sítio delimitado passaram por um importante processo de mineração e criação de gado.

Na década de 1950, o presidente Getúlio Vargas, que vinha demonstrando um crescente interesse pelo interior do país, contratou a empresa Belcher para reavaliar o relatório Cruls na intenção de detalhar a verdadeira viabilidade do sítio para abrigar o novo DF. Em 1954, ano de sua morte, a empresa apresentou ao governo o seu próprio relatório, contendo as medidas exatas das áreas onde pudesse ser construída Brasília. Em 1955 a proposta foi confirmada por Café Filho, mas que por razões de prioridade externa não deu continuidade ao projeto, deixando pronto para ser executado por alguém que tivesse ou mais interesse ou mais coragem. Dessa forma, Juscelino Kubitschek começou e terminou o processo de construção da Nova Capital, que foi inaugurada em 1960. (CARPINTERO, 1998)

Esse imaginário de interiorização que o país alimentava há anos é o aspecto mais importante de Brasília para o esforço que pretendemos fazer aqui. E é a partir desse imaginário que tentaremos reconstruir a imagem da cidade de Brasília. Para mais adiante falarmos sobre representação e percepção do espaço de Brasília nos filmes *Insolação* e *A Concepção*, necessariamente importa resgatar alguns aspectos históricos. Portanto, neste capítulo, nos preocupamos em traçar a trajetória de diversos tipos de imagens que prepararam a mentalidade dos brasileiros para esperar e reconhecer a construção Nova Capital.

Para tanto, apresentaremos alguns argumentos para a utilização de imagens mentais e discursivas no conhecimento geográfico, a fim de legitimar as discussões que iremos construir sobre os outros diversos tipos de representações imagéticas sobre a cidade de Brasília. Passaremos, pois, pela construção de imagens da historiografia, da literatura e do cinema, pois eles ajudaram na formação dos imaginários respectivos à região onde deveria ser construída a Nova Capital. Esses esforços, portanto, são de fundamental importância para a compreensão da cidade como um cenário propício para a realização dos filmes analisados.

2.1. Os imaginários da “Pré-Brasília”: imagens do sertão

De acordo com Ana Lúcia de Abreu Gomes (2008) em sua tese de doutoramento pelo Departamento de História da Universidade de Brasília, a historiografia dos anos 70, 80 e 90 sobre Brasília veio, a cada década, direcionando o olhar dos brasileiros à

observação e valorização do interior do país, cada uma com suas características específicas.

Na década de 1970, por exemplo, a historiografia trabalhava, do ponto de vista econômico, a tentativa do governo brasileiro em deslocar o eixo comercial e industrial do sudeste do país (principalmente em relação a Rio de Janeiro e São Paulo), no intuito de homogeneizar o desenvolvimento em todas as regiões, inclusive no Centro-Oeste. Esses estudos começaram a apontar que esse processo não ocorreu como desejado e Rio de Janeiro e São Paulo continuaram hegemônicos na economia. Esse fracasso pode ter sido resultado de uma política autoritária, “de cima para baixo”, e justamente por isso, Brasília se desenvolveu também baseada no processo de exclusão, tornando-se uma Capital elitista e segregadora, uma “ilha da fantasia”, justamente porque foi construída a partir da crença que o planejamento e a arquitetura podem mudar a sociedade. (GOMES, 2008)

Na década de 1980, os estudos sobre Brasília foram de caráter mais geopolítico, baseado principalmente nas ideias acerca da ocupação de todo o território disponível no país para que houvesse o domínio e a apropriação do interior. Essa abordagem, portanto, pode ser relacionada com a teoria de “espaço vital”, desenvolvida principalmente por Friedrich Ratzel, geógrafo alemão do século XIX, que promovia a ocupação das terras que eram menos povoadas.

Em 1990, a historiografia remonta a ideia de que Brasília simboliza a (re)construção de uma nação essencialmente brasileira, representada a partir de uma suposta autenticidade do interior, livre das influências da Europa, constantes no litoral. Voltar-se para o Oeste, para o sertão, era o mesmo que voltar-se para si, descobrir a própria identidade brasileira. O Rio de Janeiro não mais satisfazia o interesse de identidade nacional. A cidade era muito cosmopolita e cheia de estrangeirismos para oferecer uma unidade autêntica, o que já se poderia esperar da civilização sertaneja que, vivendo no interior, não carregava as marcas de uma interação cultural intensa com o outro.

[...] Em torno de nossa vastidão, os descampados, o país para conquistar, sítios admiráveis e no entanto, nos agrupamos a beira mar, espiando as fases das marés. Constitui um refrão monótono dizermos que necessitamos ocupar o nosso país, possuir a terra, marchar para o oeste, voltar as costas ao mar e não permanecer eternamente com o olhar fixo nas águas como se pensássemos em partir e voltar. Do Brasil, nenhum de nós partirá jamais, porque essa é a nossa nação e pátria. A fundação de Brasília é um ato político cujo alcance não pode ser ignorado por ninguém. É a marcha para o interior em sua plenitude. É a completa consumação da posse da terra [...]. (KUBITSCHKE, 1957, p. 01).

Nesse texto de Kubitschek, podemos encontrar detalhes que percorrem os três pontos ressaltados por Ana Lúcia Gomes na historiografia brasileira de 70, 80 e 90 sobre Brasília: desde a saída do litoral, da ocupação e desenvolvimento do interior, passando pelas expectativas de novidades da Europa, assim como na tentativa de se construir, a partir de Brasília, um novo conceito, uma nova roupagem para a identidade nacional. Ou seja, esse texto pode ser um exemplo de que os rumos historiográficos apontados pela autora são construídos e legitimados segundo as palavras do próprio realizador do projeto da Nova Capital que, muito além, é o maior ícone de formação imaginária sobre a compreensão de Brasília e de sua região.

Para todos os efeitos, julgamos ser de fundamental importância também tratar aqui sobre alguns aspectos levantados pela historiografia dos anos 1990 que ressalta a autenticidade identitária do povo sertanejo no Brasil. O sertão, neste sentido, é revalorizado e de fato alcançado, na prática. Dizemos na prática porque a literatura brasileira já trabalhava (teoricamente), desde o século XIX, com as imagens (mentais) do sertão, tentando mostrar um Brasil desconhecido dos burgueses que viviam nas grandes cidades litorâneas do país.

Quando falamos de sertão, automaticamente já se pensa nas porções geográficas do Nordeste semiárido. Mas aqui, devemos encarar o sertão como algo mais amplo, como um espaço distante da conturbada dinâmica econômica e industrial dos grandes centros, e que não hospeda cidades que tendem ao crescimento vertiginoso, muito menos é palco de grandes manifestações políticas e culturais. O sertão é caracterizado pela ausência e pela distância.

Dessa forma, como nos lembra Émile Cardoso Andrade (2011), em sua tese de doutoramento no Departamento de Literatura da Universidade de Brasília, Visconde de Taunay, em *Inocência*, ainda no século XIX, fala de um sertão que não tem relações com o sertão nordestino, mas que se dilui entre os Estados de Mato Grosso, São Paulo e Minas Gerais, onde era possível testar seu caráter aventureiro e rude.

Taunay busca nesse sertão, além das ressalvas acerca da magnitude da paisagem, um relacionamento singular do homem sertanejo com o espaço do sertão, principalmente no que se refere aos seus hábitos diários de contato direto com essa natureza exuberante. Em Euclides da Cunha, há uma maior complexidade em relação à identidade desse sertanejo que é considerado, principalmente em *Os Sertões* (1902), um “desterrado” em sua própria pátria. Resultado da miscigenação entre bandeirantes

brancos e índios, o sertanejo ao mesmo tempo em que é, naturalmente, o primogênito herdeiro da terra do Brasil, após a colonização portuguesa, é destituído pela consciência nacional (e pela própria consciência de Euclides da Cunha) de ter a legítima posse dela. Como se o sertanejo fosse o primeiro sujeito genuinamente brasileiro, mas que, entretanto, não tivesse o domínio territorial, tampouco simbólico, da pátria, que ainda era disputada pela burguesia branca nos grandes centros urbanos do litoral brasileiro.

De forma semelhante, o sertão e o sertanejo são tratados pelas demais obras literárias brasileiras, considerando, portanto, *Os Sertões* como o mito fundador de uma literatura que ajudou a construir uma identidade nacional. Segundo Debs (2007), antes da Semana de Arte Moderna, em 1922, as obras expõem o sertão a partir de um prisma positivo, destacando, portanto, seus bons aspectos, tanto no que diz respeito à paisagem quanto aos sujeitos que viviam por lá. Essa fase apropriou-se de uma tendência regionalista que permeava o imaginário do país que, simultaneamente, construía e era construído pelo quadro social, político, econômico e artístico predominante.

No final dos anos 1920, a República Velha (1889-1930) já vinha mostrando sinais de decadência. As manifestações estaduais, de diversas regiões, começaram a mostrar o grau de insatisfação da população que se via às margens da política do café com leite e que, naturalmente também, era deixada a parte do âmbito econômico, com o constante deslocamento dos investimentos e das políticas públicas da produção de cana-de-açúcar, feita principalmente nos engenhos regionais, para a produção de café, no Sudeste brasileiro. Dessa forma, a atmosfera brasileira antes de 1930 preparava o país para a recepção de uma literatura mais comprometida em priorizar aspectos de regionalismo, que pudessem fundar uma identidade nacional baseada nas diferenças regionais. (DEBS, 2007)

O governo de Vargas (1930-1945) se apropriou desse cenário para incentivar uma produção literária que contribuísse para a construção de uma identidade brasileira que, ao mesmo tempo, elevasse características que diferenciasses o Brasil dos demais países do ocidente, como é o caso do sertão, e que também relacionasse esse regionalismo com símbolos de toda a nação, para que, assim, se produzisse uma consciência de unidade nacional. A vontade de criar características tipicamente nacionais e o desejo de se distanciar cada vez mais dos padrões estéticos da Europa, fez com que a literatura, assim como a historiografia dos anos 1930 (principalmente com Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*) entendesse que a identidade nacional

poderia ser formada pela justaposição de inúmeras formas de regionalismo, reunindo todas as suas particularidades.

A herança desse legado literário e político serviu de vanguarda à historiografia de 1990, que produzia um discurso que promovesse símbolos fundadores da identidade brasileira. Esse discurso,

Se constrói a partir de outros [...], como, por exemplo, o de que no interior, onde fica o coração do país, residia a autenticidade, a identidade brasileira. A construção de Brasília realizaria, portanto, o encontro do Brasil consigo próprio. Por isso, eram fundamentais a descoberta dos sertões e sua incorporação à cultura brasileira, para que a nação se realizasse em plenitude. (GOMES, 2008, p. 49).

2.2. O Sertão e o Cinema: trajetórias paralelas

Insistindo ainda na ideia de que a cidade de Brasília pode ser entendida como a representação de um espaço sertanejo, preenchido por vazios e ausências, julgamos importante, dessa forma, destacar a trajetória do diálogo entre o cinema e o sertão. A exemplo do que brevemente fizemos com a literatura até aqui, quando esboçamos as aproximações entre a literatura e o sertão, faremos aqui um curto histórico de como esse espaço, por mais real ou metafórico que seja, é fundamental para a construção da cinematografia brasileira. Para tanto, nos basta destacar algumas fases do cinema nacional a fim de demonstrar o desenvolvimento do conceito de sertão nos diferentes períodos.

A relação sertão-cinema não é tão antiga quanto a relação sertão-literatura, mas desde as primeiras décadas do século XX já era possível percebermos que o sertão se mostrava como um ponto de referência para as produções cinematográficas brasileiras, mesmo que nessa época elas ainda fossem incipientes. Nas décadas de 1910 e 1920, segundo Debs (2007), era comum no Brasil a realização de filmes regionais, que além de estarem fora do eixo Rio de Janeiro/São Paulo, se caracterizavam basicamente pela representação (ficcional ou não) de aspectos próprios de cada região do país, dando mais atenção às relações sociais e espaciais que interagem com a paisagem. No caso do sertão, os principais ciclos regionais são formados no Recife e na Paraíba, com o surgimento da produtora Aurora Filme, em 1923.

O cinema brasileiro nesse período permanecia num semianonimato. Os filmes eram realizados, produzidos, filmados e exibidos em escala local e, por isso, não

conquistavam sucesso de público, tampouco conseguiam se destacar na disputa com os filmes norte-americanos, que invadiam o país. A indústria de cinema norte-americana, nos anos 20, com os personagens de Charles Chaplin e Buster Keaton, praticamente anulavam as tentativas de emancipação do cinema nacional, pois além de atrair a grande maioria do público, atraía também o interesse das distribuidoras, que facilitavam o acesso e a exibição dos filmes por todo o país.

O cinema norte-americano era tão presente no Brasil nessa época que até os filmes dos “ciclos regionais” se apropriavam da narrativa clássica e do trinômio “mocinho-vilão-mocinha” para construírem o seu enredo. Dessa forma, as localidades nacionais e o baixo orçamento desses filmes eram associados à narrativa clássica do cinema norte-americano (GOMES, 1994). Então, o grande diferencial do cinema brasileiro nesse período é o espaço: o meio pelo qual se desenvolve a trama (que, por sua vez, se parece muito com a trama de outros cinemas fora do país). Neste sentido, o sertão é enfatizado cada vez mais como uma característica específica, tipicamente brasileira, principalmente porque a partir de 1920 (com repercussão até na década de 1930) o sertão começou a ser considerado como o mais evidente contraponto do Brasil urbano.

Com isso, o cinema dos ciclos regionais, principalmente aqueles que se ocupavam da representação do sertão, acirrava a dicotomia do Brasil “autêntico” e do Brasil “cosmopolita”. O *Brasil autêntico* seria marcado pelas suas características regionais, interioranas e sertanejas, cujos aspectos de destaque se estenderiam desde a particularidade do espaço – o sertão como um espaço que diferencia o Brasil dos outros países do ocidente – até a unicidade identitária – em que os sertanejos cristalizam aquilo que de mais brasileiro o povo podia possuir. Sabemos que é a partir desse ponto de vista, ou seja, através do reconhecimento de que o interior do país possui uma carga identitária muito forte, que nasce na historiografia brasileira a ideia (nacionalista) de miscigenação, pensada por Gilberto Freyre (1900-1987) em *Casa Grande & Senzala* (1933).

O *Brasil cosmopolita*, por sua vez, diz respeito às características modernas do país, bem como a industrialização dos grandes centros urbanos e as relações culturais que se estabelecem com os outros centros urbanos do mundo, como Paris, Londres e Nova Iorque. Essas relações acabavam por “globalizar” e, conseqüentemente também, por “expatriar” os cidadãos que, por ora, tornaram-se cidadãos do mundo e não mais apenas cidadãos brasileiros.

No Brasil, essa dicotomia foi fortalecida ou enfraquecida no decorrer de inúmeras décadas, mas sempre ocupando o centro de algumas discussões, inclusive na transferência da Capital Federal para Brasília, chamada por alguns de “o coração do país”. Buscavam em Brasília resgatar a autenticidade brasileira, voltando-se para o interior, para o sertão, como já sabemos.

Somado a essa disputa, é importante dizer também sobre a aproximação das ideias do Governo com as ideias de Brasil autêntico. Na política nacional, sempre existe a intenção de criar uma imagem para o Brasil (e para o brasileiro) que fosse capaz de resumir em poucas características a identidade brasileira. Com isso, desejava-se estabelecer um padrão genérico que representasse todos os tipos de identidades nacionais num único ícone, numa única imagem. Essa, talvez, fosse uma pretensão megalomaniaca e utópica do Governo, mas só o esforço da tentativa já lhe valia para mostrar ao povo o seu interesse do país continuar unido.

Portanto, a imagem que é produzida e introjetada do que é o Brasil e o brasileiro se relaciona diretamente com essa dicotomia entre o “autentico” e o “cosmopolita” e, justamente por isso, o cinema torna-se uma ferramenta para que cada um, a sua maneira, represente esses “Brasis”, fabricando imagens que pudessem interferir na própria imagem que se pretendia construir da identidade nacional. Como diz Debs (2007, p. 30): “Como o cinema, a nação é uma imagem, e esta imagem é ‘maior’ do que a realidade que ela representa, e sua eficácia simbólica proporcional a esta amplificação.”

Essa discussão que surge na relação entre o sertão e os diferentes tipos de linguagem (seja a historiografia, a literatura e o cinema) aumentam as alternativas políticas para se construir uma memória oficial do povo brasileiro. O governo do presidente Getúlio Vargas, principalmente nos anos 1930, da mesma forma que ajudou a consolidação de uma literatura regionalista, tentou ajudar o mercado nacional cinematográfico. Criou leis e incentivos para que os filmes produzidos nas diversas regiões do país concorressem com o mercado internacional e se destacassem como um típico produto nacional (ou talvez nacionalista). Talvez Getúlio Vargas tenha percebido que os modos de linguagem utilizados pelos artistas brasileiros poderiam ser usados para legitimar e solidificar a memória de uma identidade que se construía sobre a diferença e a multiplicidade.

Ainda segundo Debs (2007), a partir dos investimentos de Vargas na década de 1930 e com a estrutura política e econômica que se estabelecia com isso, o cinema brasileiro começou a apresentar sinais de crescimento, tanto na quantidade de filmes

produzidos como na importância que eles começaram a receber do público. Contudo, esse crescimento não foi tão significativo quanto se esperava. Nesse momento, o Brasil não possibilitava um vertiginoso crescimento do cinema nacional por dois motivos: o seu processo de desenvolvimento industrial ainda era incipiente e, por isso, não suportava o rápido crescimento da indústria cinematográfica; e, além disso, as disputas simbólicas pela perpetuação da memória e da identidade nacional ainda se mantinham acaloradas e as dicotomias ainda eram latentes, o que impossibilitava o surgimento de uma zona de conforto social na recepção desse cinema.

Alguns anos depois, mais precisamente na década de 1950, houve o crescimento de outro ciclo do cinema. Enquanto os ciclos regionais se ocupavam cada um com sua região específica e com sua própria paisagem, esse novo ciclo do cinema se ocupa muito mais em representar as paisagens e as especificidades da região Nordeste do que qualquer outra região. E é a partir disso que surge outra etapa do cinema cuja relação com o sertão é bem mais estreita: o “Ciclo do Cangaço”.

Esse movimento tem como mito fundador o filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e a principal característica que apresenta é o espaço. Contando uma pequena história de amor, o filme passeia pelas terras onde Lampião teve seu nome e sua vida registrados e a paisagem parece ser mais protagonista que o próprio romance. A narrativa desse filme (e de outros filmes desse ciclo) também pegam emprestados os modelos de narrativa dos filmes norte-americanos (a exemplo dos filmes dos ciclos regionais). Contudo, no caso do ciclo do cangaço, a influência é adquirida a partir do gênero *western* (filme de faroeste), que adaptado para o sertão nordestino foi chamado, por Salvyano Cavalcanti de Paiva⁶ de “*nordestern*” (ROCHA, 2003).

A trama do filme se desenvolve ainda no trinômio mocinho-vilão-mocinha, herança da narrativa clássica. O mocinho é representado pela figura de Teodoro, um cangaceiro que não compartilha da imoralidade e violência do bando, mas que por questão de sobrevivência, respeita a figura do vilão, representado pelo personagem capitão Galdino Ferreira, o líder do bando e uma espécie de coronel do sertão. A

⁶ Jornalista e escritor, Salvyano Cavalcanti iniciou a sua carreira como crítico de cinema na antiga revista *A Cena Muda*, tendo se especializado nessa atividade também em outros jornais e revistas como *A Folha do Rio*, *Senhor*, *O Globo*, *O Correio da Manhã* e na *Rádio Jornal do Brasil*. Fundador e diretor do Círculo de Estudos Cinematográficos e da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, também dirigiu a Divisão de Fomento do Filme Nacional, do Instituto Nacional de Cinema. Autor da tese “Cinema e cultura brasileira”, participou ativamente de congressos sobre o tema e publicou, entre outros, os livros *Aspectos do cinema americano*, *O gangster no cinema* e *História dos filmes brasileiros*.
Fonte: http://www.mis.rj.gov.br/acervo_sp.asp

mocinha, por sua vez, é a personagem de uma professora, que é capturada pelo capitão. No desenvolvimento da história, Teodoro se apaixona pela professora e foge com ela, iniciando-se, portanto, uma perseguição que fará o casal aproximar-se mais ainda. Apesar disso, o romance não se torna o centro da narrativa, mas a partir dele torna-se evidente que o núcleo central da narrativa é a relação de Teodoro com o sertão, o que para nós, hoje, representa uma visão romanceada da relação do sertanejo com o seu espaço:

Teodoro: Nasci aqui, aqui vivo e aqui morro, seja como for. Parece até que tenho um bocado dessa terra desmanhada no sangue.

Professora: E nada nesse mundo, nem uma amizade, uma pessoa... é capaz de carregar você daqui? Nem eu?

Teodoro: Acho que nem você. Mulher e terra são uma coisa só. A gente precisa das duas pra ser feliz. Eu lá, mesmo com você, acho que morria, me faltava a outra.



Figura 7: Teodoro, a professora e a paisagem sertaneja. [Fonte: *Print Screen* da versão do filme disponível no YouTube.]

Apesar de *O Cangaceiro* não ter sido filmado no Nordeste, mas no interior do estado de São Paulo, e apesar também de não registrar de maneira complexa a relação entre o sertão e o sertanejo, o filme foi um marco unânime do ciclo do cangaço do cinema brasileiro. Ele consegue expor com clareza as questões principais que compõem

o sentimento de pertencimento do sujeito àquela terra. Através dele, inclusive, o Brasil começou a ter uma maior representatividade no cenário internacional de cinema e, a título de confirmação, o filme recebeu dois prêmios no Festival Internacional de Cannes, na França (ANDRADE, 2011).

Para alguns críticos, àquela altura, não fazia mais sentido criar um novo ciclo para falar do cangaço: a literatura já representava o sertão desde o final do século XIX e o cinema, como uma arte moderna, deveria superar essa temática e que, ao invés de se ocupar com “o lado negativo” do país, a sétima arte deveria mostrar a parte mais positiva do Brasil, que segundo eles, eram as grandes cidades. Isso evitaria que o país fosse reconhecido pelo exterior como um reflexo do sertão atrasado e, automaticamente, portanto, criaria a imagem de um Brasil em progresso, aumentando o prestígio brasileiro no cenário internacional. Segundo Debs (2007), esses críticos achavam que “mostrar” era bem diferente de “narrar” e se incomodavam pelo fato dos estrangeiros terem contato visual com a paisagem e com os problemas do sertão brasileiro. Alegavam que o Brasil tinha muitas outras coisas que poderiam ser mostradas, que não fossem tão negativas quanto a realidade sertaneja.

Cria-se aqui um impasse. Podemos perceber que, nessa ocasião, o interior sertanejo do país não poderia ser vitrine para o mundo, mas em momentos mais convenientes poderia ser usado como um medalhão de autenticidade e de solidez identitária. Só o que poderia ser mostrado para o mundo era a multiplicidade cultural dos centros metropolitanos do litoral, pois eles eram capazes de demonstrar a intenção progressista do Brasil, tanto em relação à industrialização quanto em relação à rápida absorção que se fazia do *status quo* internacional. Mais uma vez podemos ver aqui a confirmação daquela dicotomia entre o Brasil autêntico e o Brasil cosmopolita tão falado anteriormente.

Mais adiante no tempo, na década de 1960, já havia outro movimento do cinema brasileiro que vinha se consolidando. Um movimento que também fugia do eixo Rio de Janeiro/São Paulo e que era realizado principalmente por Nelson Pereira dos Santos (1928-), Ruy Guerra (1931-) e Glauber Rocha (1939-1981): o Cinema Novo. Essa nova etapa do cinema nacional se inspirou também no cinema produzido pelo ciclo do cangaço, principalmente no que se refere à utilização da paisagem sertaneja na construção de suas narrativas. Além disso, os cinema-novistas, mesmo que poucos anos atrasados em relação às novas produções cinematográficas do mundo, se aproximaram de tendências como o *Neorealismo Italiano* (realizado por Roberto Rossellini, Vittorio

de Sica, Luchino Visconti, e outros) e a *Nouvelle Vague* (realizada por Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Eric Rohmer e outros).

Esse novo estilo de fazer cinema no Brasil configurou-se realmente como algo novo porque imprimiram novas categorias ao sertão até então não valorizadas. Revolucionaram a estética dos filmes, produzindo cenas com muita luz, cuja claridade representasse a intensidade do sol e do calor na região. Com baixo orçamento e carência de material, produziram uma técnica criativa e original para articularem melhor a relação ambígua (e, portanto, mais complexa) entre o sertanejo e o sertão. Introduziram uma carga ideológica significativa nas representações das dicotomias (não só na dicotomia entre o Brasil autêntico e cosmopolita, mas também entre o Brasil pobre e o Brasil rico). Destacavam, portanto, as diferenças de classes sociais, a desigualdade nas condições de vida e de trabalho no país e o abandono político e econômico que o sertão sofria num país subdesenvolvido como o Brasil, no que ficou conhecido como a “estética da fome”. Essas características podem ser claramente observadas num filme ícone do cinema desse período chamado *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). (MASCARELLO, 2006)

Nesse filme, a relação entre o sertanejo e o sertão não é simples e romanceada como em *O Cangaceiro*. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* conta a história de um vaqueiro, chamado Manuel, que depois de sofrer com as injustiças do dono da fazenda onde trabalhava, procura ajudar os outros trabalhadores da região que, assim como ele, sofrem com as desigualdades sociais e com a miséria da terra. Manuel encontra-se com Sebastião, uma espécie de líder religioso que deseja libertar o povo da miséria (ao estilo Antônio Conselheiro) e junto com ele, mantém as esperanças de encontrar uma terra em que pudessem viver bem e em paz; espera, portanto, ver o sertão virar mar.



Figura 8: Sebastião guiando a multidão para “a terra prometida”. [Fonte: *Print Screen* da versão do filme disponível no YouTube.]

A narrativa ganha mais um elemento de complexidade quando evidencia os sentimentos de Rosa, mulher de Manuel, sem esperanças de que algo melhore. Com a morte de Sebastião, Manuel agora na companhia de capitão Curisco, busca formas alternativas de fazer justiça. Por ora, Corisco deixou indícios de um discurso claramente político, elaborado no decorrer do filme:

[...] Cangaceiro de duas cabeças, uma por fora e outra por dentro, uma matando e a outra pensando. Agora eu quero ver se esse homem de duas cabeças não pode consertar esse sertão. É o gigante da maldade comendo o povo pra engordar o governo da República. Mas São Jorge me emprestou a lança dele pra matar o gigante da maldade. Tá aqui o meu fuzil para não deixar pobre morrer de fome.

Ainda na discussão a respeito da construção de uma identidade nacional, o Cinema Novo distancia cada vez mais a ideia de que seria possível criar uma única imagem do que é o Brasil e o brasileiro. Os filmes desse ciclo fazem questão de mostrar a situação de miséria e de desolação que inúmeros sertanejos passavam em decorrência dos vazios e das ausências do sertão. Fazia, pois, o Brasil olhar para ele mesmo e observar as suas próprias contradições, questionando, por fim, suas intenções nacionalistas. A busca pela sobrevivência, característica da maioria dos personagens do Cinema Novo, faz com que o indivíduo tenha dificuldade de reconhecer sua própria identidade, quanto mais se sentir representado por uma imagem identitária do país em

que vive que, por ora, é causador das suas próprias condições de pobreza (STAM, 2003).

Isso faz com que a dicotomia presente até aqui, entre o Brasil autêntico (sertanejo e interiorano) e o Brasil cosmopolita (litorâneo e múltiplo) não represente mais uma oposição positiva e realista do cenário nacional. Do ponto de vista espacial, o sertão ainda é autêntico, pois fora reconhecido como um lugar que diferenciava o Brasil dos demais países ocidentais; mas do ponto de vista da identidade, o sertão não mais podia ser autêntico, visto que a “brasilidade”, que a sensação de pertencimento e que a originalidade de algumas pessoas que viviam por lá não mais resistiam à fome, à pobreza, à injustiça e ao abandono. A partir disso, não poderíamos mais tratar o sertão como se representasse um Brasil autêntico, cheio de pessoas tipicamente brasileiras, pois, devido às situações extremas, alguns sertanejos não conseguiam sequer reconhecer-se como seres humanos, que dirá como autênticos brasileiros.

Com esse choque de realidade é que o Cinema Novo começa a desmontar a ideia de que o interior sertanejo do Brasil é a região que mais preserva a autenticidade identitária do Brasil. A sugestão desse cinema é alertar o país para o contrário. É escancarar, através das suas imagens agressivas, que o vazio e que a ausência experimentada pelo sertão é motivo suficiente para que nem as identidades consigam ser preservadas, pois tudo é consumido pela fome.

Esse grito de denúncia não pode ser visto como um símbolo de uma juventude revoltada pelas desigualdades sociais, nem tampouco uma propaganda política de esquerda. As imagens desse cinema (que muitas vezes ressoam como grito) devem ser vistas como uma espécie de apelo ao progresso, como um chamado à responsabilidade para o país não abandonar aquele espaço, como, aliás, tinha feito até o momento. Inúmeras das imagens produzidas pelo Cinema Novo, além de nunca terem sido vistas pelos próprios brasileiros do litoral, não permeavam as imaginações de muitos deles. O autor Albuquerque Júnior (2009, p. 327) confirma essa teoria quando diz que o sertão, para os cinema-novistas, tem a estratégia política

[...] de servir como espaço-denúncia, espaço-vítima da sociedade capitalista e da dominação e alienação burguesas, mas também a de ser um espaço de onde se esperava o futuro, o território da revolta que já havia entusiasmado Jorge Amado, que já havia sido sonhado por Graciliano Ramos, por João Cabral de Melo Neto.

A transferência da capital, que saíria do litoral e se alocaria no interior sertanejo, portanto, foi o ingrediente mais picante no debate a respeito da formação da imagem

nacional. É no meio desse processo cinematográfico e ideológico brasileiro que JK propôs a construção de Brasília, que viria a ser também a sede do poder político (e simbólico) do país. Justo no momento em que o Cinema Novo forçava o Brasil a olhar para si mesmo; no mesmo instante em que o país vive uma movimentação cultural que buscava entender suas próprias (e múltiplas) formas de relacionar-se com o seu interior e especialmente com o sertão.

Sustentando a ideia de que o Brasil tinha a pretensão de construir uma identidade nacional através do sertão, Debs (2007) nos diz que, apesar das inúmeras dicotomias existentes, ainda era possível se pensar em unidade:

A diversidade cultural em si não impede a criação de uma nação, mas esta, enquanto comunidade de cidadãos, necessita de referências culturais e políticas comuns: a decisão de fundar uma capital *ex-nihilo*, como foi o caso de Brasília em 1960, é a expressão dessa busca de símbolos, marcas da identidade brasileira. (DEBS, 2007, p. 20, grifo do autor).

Com isso, podemos dizer que um dos motivos que aceleraram o processo da transferência da capital para o interior tem a ver com a intenção de se (re)construir a identidade brasileira através do sertão. Essa intenção, portanto, foi possivelmente proporcionada por um sólido imaginário que se construía no Brasil desde o começo do século XX, fruto de uma explícita preocupação da literatura, do cinema e (das artes em geral) e da própria historiografia, que se ocupavam cada vez mais em tratar com profundidade as características e os problemas do interior.

Concluimos, então, que a construção de Brasília não foi uma idealização estanque, não foi o resultado de uma simples política populista ou partidária. A idealização de Brasília foi fundada aos poucos, foi concebida lentamente num longo processo de conscientização nacional. E, por isso, se tornou possível pensarmos que, naquele momento, a decisão política para a transferência da Capital foi um resultado prático do imaginário coletivo, ajudando também a compor o conjunto de ideias e propostas de inúmeros segmentos teóricos que priorizavam o progresso do sertão.

Contudo, essas reflexões poderiam nos levar a entender que a construção da cidade de Brasília seria, para todos os efeitos, uma tentativa de resgatar uma identidade nacional perdida na história de inúmeras dicotomias. Mas, será que depois de cinquenta anos da inauguração da Capital ela conseguiu preservar essas primeiras intenções de autenticidade? Será que Brasília consegue cristalizar uma imagem do Brasil como aquela que se queria construir nas primeiras décadas do século XX? A cidade, então, tem uma estrutura urbana que teria favorecido a construção de uma nova identidade

nacional? A fim de responder essas perguntas, nos ocuparemos em desenvolver o debate em torno da representação desse interior sertanejo e também de tratar, com todo o cuidado que tema demanda, das relações estabelecidas no decorrer do tempo entre as pessoas e os espaços que as envolvem.

2.3. Reinventando o Sertão: (re)construindo Brasília

A busca para melhor compreender o sertão e o interior, até a década de 1960, resultou na formação de uma sólida estrutura teórica que iniciou o processo de formação de um imaginário coletivo. Vínhamos justificando essa afirmação a partir do resgate da trajetória do cinema, da literatura e da historiografia desde o início do século até o começo da construção de Brasília. Além de progredirmos com essa trajetória, daqui em diante pretendemos também mostrar como esses três elementos contribuíram para a reinvenção do sertão e quais foram os reflexos disso na compreensão da cidade de Brasília.

Acreditamos que a imagem que representou o sertão até aqui, é uma imagem tradicional, preenchida de estereótipos que reduzem os diversos tipos de realidade e de relações entre esse espaço e seus habitantes. Não vemos que o retrato que tivemos do sertão até aqui é uma imagem que represente o sertão como um todo (da mesma forma que para alguns o sertão não servia para representar o Brasil como um todo). Não pretendemos estudar a interioridade da cidade de Brasília a partir dessa visão tradicional do sertão formalizada na literatura, no cinema e na historiografia das seis primeiras décadas do século XX.

Devemos, pois, nos apoiar no resgate de um sertão que é resultado de um pensamento contemporâneo, que o vê recheado de subjetividade e tão multifacetado quanto às cidades cosmopolitas do sudeste. O sertão não é mais representado como um lugar que cristaliza uma única identidade, tampouco permite, assim, ser lembrado como um estandarte de autenticidade e genuinidade, como afirmava a historiografia dos anos 1990, a literatura dos anos 1930 e o Cinema Novo. O sertão tornou-se um cenário híbrido e em constante busca pela memória e pelo passado dos mais variados personagens da trama sertaneja.

Esse tema retorna à literatura do século XXI, em 2008, com Ronaldo Correia de Brito em *Galiléia*.

Centrado no ambiente da fazenda Galiléia, o romance homônimo desenha-se a partir do trânsito de personagens que percorrem o sertão predispostos a reencontrar o passado, a encarar a trágica e violenta tradição familiar e a enfrentar seus fantasmas. [...] assim como a imagem da metrópole, a imagem do sertão hoje também é fragmentada, ambivalente, recortada e (re)construída a partir de subjetividades e experiências individuais que compõem a identidade ou a busca dela pelos personagens. (ANDRADE, 2011, p. 24).

Galiléia conta a história de Adonias, Ismael e Davi, que retornam ao sertão cearense no intuito de visitar o avô Raimundo Caetano, à beira da morte. A narrativa de Brito percorre o sertão sob a perspectiva de quem o abandonou e, mesmo assim, mantém alguma esperança de reconstruir seus próprios significados sobre o vazio e a distância da terra natal. No desenrolar da trama percebemos que os primos se deparam com um sertão em transformação, com nítida aproximação com o urbano, mas ainda com inúmeros pontos de rugosidades⁷, que confundem e, além disso, criam a sensação de estrangeirismo nos três personagens que conhecem muito bem aquele espaço, mas que pelas múltiplas experiências que acumularam durante a vida, também se sentem distantes e exilados daquele lugar.

Vago numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre campo e cidade. Possuo referências do sertão, mas não sobreviveria muito tempo aqui. Criei-me na cidade, mas também não aprendi a gíngua nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto estrangeiro. (BRITO, 2008, p. 160).

Neste mesmo sentido, o cinema brasileiro contemporâneo (chamado por alguns de cinema “da Retomada” ou “da pós-Retomada”) também reinventou o sertão a partir de suas representações. Para Adalberto Müller, por exemplo, o cinema produzido no Brasil, principalmente depois de 1994, resgata um sertão que ora se aproxima ora se afasta daquele sertão produzido pelo cinema novo. O que mais aproxima os cinemas de 1950 e 1990 é a estética: a maneira como se filma o sertão, aproveitando o máximo das técnicas naturais do espaço – como a luz do sol e a paisagem –, assim como a produção de planos-sequência com a câmera na mão – característica marcante dos filmes de Glauber Rocha.

Os aspectos que mais afastam esses dois cinemas é o caráter ideológico e o mercadológico. Por um lado, os filmes de hoje mostram-se, em sua maioria, uma tendência ao sucesso de bilheteria e da concorrência de público, aspectos ausentes do Cinema Novo. Por outro, enquanto os cinema-novistas eram irredutíveis na formação de

⁷ As rugosidades são os lugares que resistem à ação do tempo, o que “fica do passado como forma, espaço construído, paisagem; o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares”. (SANTOS, 2009, p. 140)

um discurso crítico através da imagem, os cineastas contemporâneos evitam tratar de assuntos ideológicos e políticos, preferindo criar um discurso mais neutro, que favoreça as tramas individuais e singulares em detrimento das tramas de apelo coletivo que acabam construindo um estereótipo. Por isso, Müller (2006, p. 03), nas palavras de Lúcia Nagib, diz que “não é difícil perceber que o Brasil dos filmes recentes, mesmo quando focalizam o sertão ou a favela, é palco de dramas individuais, mais que sociais”.

Filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), *Cinemas, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006) e *O Céu de Suely* (Karin Aïnouz, 2006) são obras da cinematografia contemporânea brasileira que propõem esse novo olhar sobre o sertão.

Em nenhum desses filmes é possível perceber um discurso ideológico-político que clame por justiça social e sirva como uma espécie de denúncia das condições miseráveis de vida dos sertanejos. Esses filmes não apresentam um discurso direto sobre a realidade imediata; de maneira sutil, eles constroem uma estrutura de pensamento que amplia o nosso sentimento de mundo. Eles fogem da descrição técnica do espaço, ultrapassam a questão de insalubridade e sobrevivência; mas tratam do trânsito de personagens específicos, explorando a experiência individual do sujeito, contextualizando-a com todas as relações propiciadas pela globalização. (FRANÇA, 2003).

Em tempos de deslocamento e fragmentações, de crise de identidade e alheamento, o homem representado no cinema contemporâneo é um ser ansioso e desassossegado, consciente da transitoriedade das coisas e do fim das ilusões de tempos anteriores. (ANDRADE, 2011, p. 55).

O filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* narra o eventual encontro de Johann e Ranulpho pelo sertão nordestino e a construção de uma amizade passageira entre os dois. Johann é um alemão que, para fugir da guerra, torna-se representante da fábrica Aspirina no interior do Brasil e Ranulpho, por sua vez, é um sertanejo que sonha deixar a sua terra a fim de encontrar melhores condições de sobrevivência no litoral. Enquanto Johann se encanta com o sertão e observa com apreço as peculiaridades do lugar, Ranulpho maldiz sua própria terra e nunca perde a oportunidade de observar os aspectos de miséria e alienação daquele espaço.

Ranulpho: O rio tava tão seco que as vacas estavam tudo fugindo pro lago. Daí tem que cercar.

Johann: Interessante.

Ranulpho: O que qui o moço acha de tão interessante num lugar tão miserável como esse?

Johann: Nunca estive num lugar assim.

Ranulpho: Aqui é seco e pobre.

Johann: Mas pelo menos não caem bombas do céu.

No filme, existem algumas características técnicas que lembram o modo de filmar do Cinema Novo. A estética do calor, com muita claridade natural e pouca iluminação artificial, além do constante movimento da câmera na mão e o pouco uso do tripé, são algumas características que relacionam o cinema produzido pelos cinema-novistas e o cinema produzido pelos cineastas contemporâneos. Apesar dessa proximidade estética, existem outros aspectos presentes no filme de Marcelo Gomes que o distanciam do cinema produzidos nos anos 1960.

Como um importante representante do cinema contemporâneo, *Cinema, Aspirinas e Urubus*, não mantém mais um discurso político, que se preocupa com as injustiças sociais. Apesar de ainda falar sobre o sertão e representá-lo numa estética semelhante àquela usada pelos cinema-novistas, o filme não trata mais de temas que pretendam ter, em sua essência, um conteúdo ideológico, mas trata de assuntos mais individuais, carregados das experiências íntimas que cada personagem tem com o seu lugar.

Além disso, o filme não se propõe a ter um caráter de denúncia e, por isso, não cria a imagem de um sertão miserável, que tem de ser socorrido às pressas. O filme busca outras alternativas para ver e mostrar o sertão, que passa a ser menos autêntico e cristalizado. Ele se torna, então, um espaço fluido, múltiplo e fragmentado.

Podemos ver melhor essas características quando percebemos que, ainda no começo da década de 1940, as tecnologias já modificaram a forma do sertanejo experimentar um mundo mais globalizado. A presença do rádio, da aspirina, do cinema, do carro e até da comida enlatada faz com que haja uma nova relação do sertanejo com outros espaços que não só aquele onde vive. Através desse contato entre os mais variados espaços a partir do consumo de produtos industrializados, os personagens do filme conseguem construir um pensamento crítico de como é o seu lugar, comparando-o com as imagens criadas dos outros lugares dos quais entram em contato.



Figura 9: Johann (sentado), Ranulpho (em pé), o projetor de cinema, o carro e a paisagem. [Fonte: *Print Screen*]

Ranulpho, por exemplo, sonha com o Rio de Janeiro, pois é lá que, para ele, estão as melhores oportunidades de vida. Lá, existem novidades, oportunidades e diferentes tipos de emprego; lá existe modernidade, progresso e felicidade. No sertão tudo é mais atrasado, estático e pobre.

Ranulpho: O moço vem de onde?

Johann: Sou da Alemanha.

Ranulpho: Perguntei da onde o senhor começou essa viagem, de onde vem com esse caminhão. Não da onde você é.

Johann: Comecei do Rio de Janeiro.

Ranulpho: Eu vou pra onde o moço veio.

Johann: Pro Rio?

Ranulpho: É. Tentar a vida. Cansei disso... desse lugar aqui... desse buraco. [pausa] O moço parece cansado.

Johann: São três meses de viagem. E agora esse Brasil parece que não acaba nunca.

Ranulpho: Lugar que não presta é assim, demora pra acabar.

Johann: Que disse?

Ranulpho: Nada não.

Johann: Fuma?

Ranulpho: É importado?

Johann: Esse não.

Ranulpho: Fumo não. Obrigado.

No decorrer da nossa discussão, falamos de outra coisa que vale ser lembrada aqui. Dissemos que o Brasil sempre buscou legitimar uma imagem que fosse capaz de

revelar a desejada identidade nacional. Dissemos também que, por ora, creditaram ao sertão a capacidade de possuir, de forma mais autêntica, aquilo que o sujeito poderia ter de mais brasileiro. E, portanto, chegamos à conclusão de que essa assertiva não é completamente verdadeira, principalmente porque o cinema e a literatura contemporânea passaram a mostrar um sertão mais globalizado e fragmentado. Dessa forma, destacaremos mais um diálogo entre Ranulpho e Johann para deixarmos mais claro as noções de pertencimento identitário, que neste caso, são mais complexas:

Ranulpho: Se o moço parar na estrada pra toda essa carriola de gente que pede condução, aí nós vamos chegar no Rio de Janeiro no ano que vem.

Johann: Mas o senhor não pediu uma condução também?

Ranulpho: Mas esse povo só faz sujar seu carro.

Johann: Mas esse povo que o senhor tá falando... o senhor também faz parte dele, não é?

[depois de ter gesticulado com a mão, disse:]

Ranulpho: Mais ou menos.

É a partir dessa imagem fragmentada do sertão e do sertanejo que pretendemos aqui enquadrar a construção e a história de Brasília. Não vemos, portanto, a Nova Capital como uma representação da unidade nacional, como um emblema de autenticidade identitária brasileira. Percebemos a cidade de Brasília como uma extensão das cidades cosmopolitas, onde as identidades, em constante movimento, se deslocam e se transformam num palco dividido e múltiplo. Assim como a representação do sertão em *Galiléia*, a cidade de Brasília apresenta uma cartografia que potencialmente oferece ao habitante uma “desterritorialização” latente, cujo sentimento de estrangeirismo pode ser compartilhado de acordo com as inúmeras formas de percepção e experiência.

Neste caso, a sensação de desterritorialização do indivíduo em relação à terra natal ocorre porque as múltiplas experiências vividas pelo sujeito enquanto estava distante dela, de alguma forma, ajudaram a construir a identidade do sujeito, causando uma significativa mudança na forma de experimentação cotidiana do mundo, assim como sua maneira singular de perceber e interagir com seus espaços, lugares e territórios. “Estranhava o mundo em que vivi até os cinco anos, e de onde fui embora, voltando apenas nas férias. Culpava-me por ter abandonado o sertão.” (BRITO, 2008, p. 72).

Essas novas experiências empregam novos valores, reinterpretam suas expectativas em relação ao passado e redefinem suas expectativas para o futuro, fazendo com que as significações das memórias da sua terra estejam, ao mesmo tempo, como

marcas de sua identidade, mas também como distantes do território ideal que mantém suas relações atuais.

Quando nos distanciamos de nossa origem, o reencontro com o passado é doloroso, quase impossível. Sempre vivi aqui. Desde que nasci olho essa casa. Ela não me assusta porque faz parte da minha vida. Não é o seu caso, Adonias. Para você [que retorna] ela é um fantasma. (BRITO, 2008, p. 150).

Isso quer dizer que quando há o retorno do sujeito ao sertão, por exemplo, ele não mais encontrará aquele espaço que outrora tinha deixado, tampouco ele próprio é o mesmo sujeito que outrora saía de lá. O fato de os indivíduos terem consciência que o sertão faz parte da construção de sua identidade pessoal, mesmo depois de terem ido embora, não os impede de ressignificarem suas relações com o espaço e de, finalmente, se sentirem estrangeiros na terra em que nasceram.

Portanto, esse fenômeno que chamamos aqui de *desterritorialização*, pode também ser conhecido como *multiterritorialidade*, pois, apesar da distância de valores e o sentimento de não pertencimento no retorno à terra natal, o indivíduo guarda para si memórias que lhe tornaram convenientes no decorrer das suas experiências, adaptando as múltiplas e possíveis imagens da sua terra de acordo com as suas necessidades do momento. Por isso, a multiterritorialidade pode ser percebida através das relações simbólicas presente no próprio indivíduo e nas demais interações simbólicas que ocorrem entre as pessoas que criam seus respectivos significados da terra.

[...] a existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma “multiterritorialidade”. (HAESBAERT, 2004, p. 344).

A partir daí, podemos dizer que a intenção, proposta pela historiografia dos anos 1990, de encontrar no interior do Brasil uma autêntica identidade brasileira, não se concretizou. A esperança de o brasileiro voltar-se para sua “própria terra natal”, para “o coração do seu país”, equivale à tenra esperança mantida pelos personagens da *Galiléia* em ver o sertão como um *oásis*; da mesma forma que equivale às decepções sofridas por perceber que nem o sertão é o mesmo e nem os próprios brasileiros (sertanejos) o são.

Queremos demonstrar, com isso, que a cidade de Brasília não representa a pureza autêntica do brasileiro, mas que representa a *multiterritorialidade* dos mais variados sujeitos, que saíram da esfera de um território já construído e relativamente

estável e chegaram à chamada “terra natal de todos”. Um lugar onde as projeções de memória e esperança entram numa longa e desgastante batalha.

Considerando que a cidade de Brasília foi construída por pessoas de praticamente todas as regiões do Brasil, é possível, então, dizer que o fenômeno da *multiterritorialidade* não apenas faria surgir uma capital de todos, mas também faria surgir uma Brasília que se tornou a representação de um emaranhado de significações, de um trânsito intenso de valores e memórias e que, portanto, faz surgir também um imenso vazio, uma enorme ausência de autenticidade identitária no meio de inúmeras trocas e relações subjetivas.

Não percebemos na história da Nova Capital um reencontro do Brasil com suas origens sertanejas. Tampouco vemos por aqui um sertão que espera, pacientemente, o retorno dos brasileiros viajantes que, voltados para o mar, tentaram se esquecer das suas raízes no interior. A proposta que pretendemos esboçar é outra e se desenha a partir das constantes mudanças dos espaços e das pessoas. Pensamos, portanto, que o retorno do Brasil para o sertão foi doloroso e que, por isso, as inúmeras pessoas que se sentiam estrangeiros por aqui procuraram manter a memória da cidade de onde vieram nas representações espaciais mais íntimas. Seja na decoração das casas, na gastronomia, na relação familiar, na preservação do sotaque, ou até em objetos pessoais que façam ressurgir a lembrança de uma situação ou um lugar vivido, o sujeito sente a necessidade de identificar-se com os seus *lugares* íntimos de uma maneira que o faça se aproximar de onde vivera, mesmo que de forma simbólica.

Em Brasília, existem famílias que preservam seus hábitos como se fossem medalhões, como se esse exercício pudesse poupar suas heranças de entrar em extinção. Resistem em modificar os seus *lugares* com medo de perder a memória de suas experiências para além do sertão. Vivem aqui, depois de retornarem como filhos pródigos, como brasileiros que desejam recompor sua identidade, mas não desejam esquecer suas experiências longe daqui. Acabam por se sentirem estrangeiros aqui e lá.

3. Brasília: a Nova Capital

*Mais isso não era tudo, entre os paralelos
15° e 20° havia um deserto muito extenso,
que partia de um ponto, onde, em épocas
remotas, havia um lago. então uma voz disse
repentinamente: “quando escavarem
a areia escondida no meio deste deserto
encontrarão uma cidade, em ruínas, a
Pompéia sertaneja, e aí aparecerá a terra
comprometida, de onde jorrará areia, areia e
mais areia e será um areal inconcebível.*
(BEHR, 2010, p. 49)

[...]
*em meio ao vazio do cerrado
construiu-se uma cidade vazia
habitada por pessoas vazias
que circulam por avenidas vazias
em carros vazios de pneus vazios
mas cheias do vazio de si mesmas.*
(BEHR, 2010, p. 36)

[...]
*Brasília começou do nada
nada era o nome que se dava,
na época da construção, ao cerrado
Brasília terminou em nada
nada é o nome que se dá, hoje,
ao deserto de areia que cobre a capital.*
(BEHR, 2010, p. 41)

O sentimento de estrangeirismo, de vazio, de distância e a percepção dos trânsitos e dos fluxos no “sertão-Brasília” podem ser analisados também sob a perspectiva das imagens técnicas da cidade. Já vimos, anteriormente, que Brasília, representada por imagens mentais da literatura e da historiografia, é um cenário tão fragmentado quanto às cidades cosmopolitas do litoral; não apenas por hoje ser uma grande cidade, com mais de dois milhões de habitantes, mas também porque simboliza um sertão subjetivo e multifacetado, como nos mostra as poesias críticas de Nicolas Behr⁸ citadas acima.

Gilda Maria Queiroz Furiati (2012) estudou os efeitos da poesia de Behr em relação à idealização e crítica da cidade de Brasília. Neste esforço, Furiati divide a obra do autor em três grandes fases, que se configuram a partir da relação direta que ele estabeleceu com as estruturas urbanas da cidade, e, também, com as imagens mentais

⁸ Nicolaus Hubertus Josef Maria Von Behr, o Nicolas Behr, nasceu em Cuiabá no ano de 1958. Passou boa parte da sua infância em Diamantino-MT e mudou para Brasília em 1974. Aos 19 anos lançou seu primeiro livro de poemas *logurte com Farinha* e a partir daí vieram muitos outros. Em sua poesia há um interesse muito grande por Brasília, cidade em que vive até hoje como produtor de mudas de espécies nativas do cerrado no viveiro eco-loja Pau-Brasília.

dela que, construídas pela literatura, se envolvem na formação do seu imaginário pessoal.

Dessa forma, podemos perceber que, no primeiro momento, Behr elabora sua poesia de acordo com o deslumbramento diante da monumentalidade da cidade e, a partir disso, discorre suas primeiras impressões do espaço urbano de Brasília. No segundo momento, há uma confirmação teórica acerca de suas primeiras impressões e, contudo, a acidez de sua ironia poética ganha um teor mais crítico, principalmente no que se refere às concepções modernistas da construção da cidade. Finalmente, o terceiro momento apresenta uma reflexão mais madura e consciente acerca dos mitos e discursos pelos quais se formaram o imaginário da construção da capital. Behr se esforça na tentativa de desconstruir essas imagens mentais de igualdade, harmonia e completude que envolve o imaginário social dos brasileiros desde a construção de Brasília. É, portanto, a partir dessa consolidação crítica de Nicolas Behr, que usaremos aqui sua poesia como pano de fundo, a fim de confirmar e legitimar os argumentos e análises que faremos a respeito da Nova Capital.

Pretendemos perceber também, através de imagens de satélite, que a estrutura urbana de Brasília não favorece as relações interpessoais de convivência, nem as manifestações de cultura popular e, por isso, também não favorece a construção de uma identidade local própria. Isso, portanto, reitera a posição de que a cidade não representa a autenticidade da identidade brasileira no sertão, mas que produz *multiterritorialismos* próprios às pessoas que se sentem estrangeiras a ela.

A partir daqui, veremos, portanto, o tamanho do afastamento entre o Plano Piloto, projeto de Lúcio Costa⁹, e a efetiva construção da cidade de Brasília, que se mostrou tanto autoritária quanto segregacionista. Destacaremos alguns lugares para que, a partir de uma análise geográfica comparativa, possamos entender melhor como é a dinâmica de convivência na cidade. Os argumentos que usamos aqui são basicamente construídos a partir da análise do Relatório do Plano Piloto, assim como das notas de aula na disciplina *Brasília, uma Experiência Urbanística*, ministrada pelo Professor Dr. Antônio Carlos Carpintero¹⁰, do Departamento de História e Teoria da Arquitetura e

⁹ Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa nasceu em Toulon, cidade francesa, em 1902. Formou-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes em 1924, onde mais tarde seria professor e diretor. Inscreveu-se no concurso para a nova capital do país em 1957 e com apenas um voto contra ganhou a oportunidade de elaborar o Plano Piloto de Brasília, juntamente com o arquiteto Oscar Niemeyer.

¹⁰ Antônio Carlos Cabral Carpintero fez sua graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Brasília em 1970, Mestrado e Doutorado na Universidade de São Paulo. Assumiu a atividade acadêmica com ênfase em teoria e história da urbanização e, hoje, a experiência urbanística de Brasília é o foco de suas pesquisas.

Urbanismo, da Universidade de Brasília; disciplina esta a que assistimos no primeiro semestre de 2012.



Figura 6: Eixo Rodoviário, Norte-Sul; Eixo Monumental, Leste-Oeste (Brasília/DF)
[Fonte: *Google Earth*; adaptado]

Deslocar-se pela cidade de Brasília não é uma atividade difícil, basta conhecer os pontos cardeais da rosa-dos-ventos. O planejamento urbano da cidade permite a orientação a partir das direções Norte-Sul e Leste-Oeste. Para tanto, se apresentam duas pavimentações rodoviárias que atravessam a cidade, em ambos os sentidos (Eixo Rodoviário e Eixo Monumental, respectivamente, destacadas na Figura acima). Esses dois eixos se cruzam perpendicularmente no centro da cidade, lembrando, dessa forma, o formato de um avião. O ponto de intersecção dos eixos, que chamaremos aqui de marco zero, é o que separa a Asa Norte e a Asa Sul do “avião”. Além disso, é a área em que se localizam os aparelhos públicos mais dinâmicos, com maior mobilização e trânsito de pessoas, como a Rodoviária de Brasília. O eixo rodoviário, conhecido por ‘Eixão’, representa, portanto, as asas do avião e, a partir do marco zero, esse eixo percorre as 16 quadras de cada lado, formando as chamadas Asa Norte e Asa Sul.

Brasília nasceu
de um gesto primário
dois eixos se cruzando,
ou seja, o próprio sinal da cruz

como quem pede benção
ou perdão (BEHR, 2005, p. 1).

As quadras residenciais de Brasília também seguem a lógica geográfica de localização e são denominadas pelo seu número correspondente e pela posição referente ao eixo rodoviário. Dessa forma, mesmo que os números das quadras, em ambos os lados do marco zero sejam iguais, acabam se diferenciando pela sua posição Norte-Sul. Sempre a Oeste do eixo rodoviário, em ambas as asas, estão as quadras cuja centena é um número ímpar. Correspondem, portanto, às quadras 116, 316, 516, 716 e 916, que se localizam nos extremos Norte-Sul, enquanto diminuem as unidades no decorrer do eixo, rumo ao marco zero, até as quadras 101, 301, 501, 701 e 901. Então, a Leste estão as quadras cuja centena é um número par, que correspondem às quadras das 200, 400, 600 e 800, em 16 quadras, diminuindo as unidades rumo ao marco zero, como explicado acima.

Esses dois eixos (que teoricamente se cruzam, mas na prática há uma série de retornos que impedem o cruzamento de automóveis) estão dispostos de acordo com as curvas de nível do terreno para que, assim, não apresentem irregularidade no escoamento natural das águas e, também, não interrompam o movimento em velocidade constante dos veículos que trafegam na cidade. Por isso, o eixo rodoviário ganhou a forma de arco, para que pudesse delinear as áreas de mesma altitude. Por sua vez, o eixo monumental, transversalmente disposto em relação ao eixo rodoviário, corta no mínimo três grandes níveis de altitude, apresentando-se como uma escada de três degraus.¹¹

Em cada lado do eixo rodoviário central, existem outros dois eixos menores, de mão única e em sentidos opostos. Os que estão a Leste, são chamados de eixo L, os que estão a oeste, eixo W. À Oeste do eixo rodoviário, após as quadras residenciais, também se encontra outra pavimentação rodoviária importante que recebe o nome de W3, fazendo referência justamente à sua posição cardeal. Da mesma forma, a Leste encontra-se a L2. São pistas de menor velocidade que circundam as quadras “pelos fundos”, oferecendo maior mobilidade aos moradores por possibilitar um trânsito alternativo, evitando, portanto, o tráfego rápido do eixo rodoviário. O nome das vias já nos faz perceber como a orientação da cidade é basicamente seguida pela rosa-dos-ventos.

Além disso, existem dois tipos de vias entre as quadras da Asa Norte e da Asa Sul que possibilitam o acesso ao comércio local e às outras quadras vizinhas. A rua do

¹¹ Notas de aula na disciplina *Brasília, uma Experiência Urbanística*, ministrada pelo Professor Dr. Antônio Carlos Carpintero, no Departamento de História e Teoria da Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de Brasília; realizada no primeiro semestre de 2012.

comércio local está disposta perpendicularmente ao eixo rodoviário e, portanto, paralela ao eixo monumental. São ruas curtas e de baixa velocidade. A rua que liga as quadras vizinhas é paralela ao eixo rodoviário, também de baixa velocidade e que tangencia o extremo de várias ruas do comércio, recebendo o trânsito que vem dela.



Figura 7: Pavimentações rodoviárias da Asa Sul (Brasília/DF) [Fonte: *Google Earth*; adaptado]

De acordo com a Figura 7, cujas pavimentações rodoviárias da Asa Sul estão em destaque, podemos perceber uma série de cruzamentos. As ruas comerciais, que são perpendiculares às pistas maiores, são responsáveis por fazer a conexão do trânsito entre o Eixo Rodoviário (pista central), a W3 e a L2 (extremos oeste e leste, respectivamente) e as pistas entre as quadras residenciais (entre o Eixo Rodoviário e a W3 e L2).

Esses “cruzamentos” do trânsito são sempre evitados em Brasília. A estratégia adotada para evitar o encontro direto entre as ruas da cidade foi a construção de rotatórias, comumente chamadas em Brasília de “balões”. Isso quer dizer que o encontro de duas ou mais ruas da cidade não forma um ângulo reto, pois existe, neste caso, um retorno em forma circular que recebe o fluxo das ruas, dinamizando o trânsito de acordo com a preferência dos veículos que estão percorrendo a extensão do canteiro circular. Dessa forma, os cruzamentos em forma de “T” ou “X” foram extintos em Brasília, assim como foram extintas as esquinas da cidade. A imagem seguinte é a representação de como essas rotatórias foram planejadas.

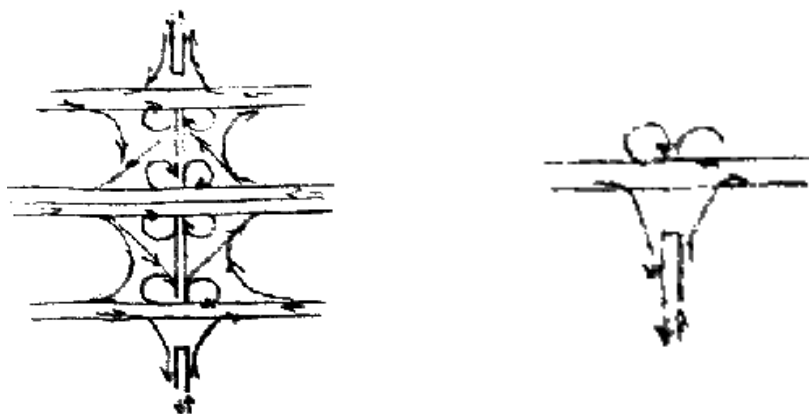


Figura 8: Projeto de Lúcio Costa para a construção de rotatórias em Brasília
 [Fonte: <http://doc.brasilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml> . Acesso em 20/08/2012]

Se fizermos um trajeto de carro percorrendo o eixo rodoviário, poderemos observar uma sequência ritmada de imagens em relação aos pilotis dos blocos residenciais que se localizam às margens da pista. Cada quadra avistada através da janela do automóvel é uma ilusória repetição das anteriores e o presságio das quadras seguintes, haja vista que a construção dos blocos da cidade foi a realização de um projeto que se pretendia igualitário e homogeneizador.

Por sua vez, o passeio feito a partir do Eixo Monumental apresenta uma paisagem bem diferente, principalmente porque não há fronteiras de contato com áreas residenciais. O Eixo Monumental atravessa a cidade cortando os demais setores urbanos. Passamos, portanto, pelo Setor Militar, Gráfico e Esportivo, passamos também entre os Setores Hoteleiros Norte e Sul, entre os Setores de Diversões Norte e Sul, entre os Setores Comerciais Norte e Sul, entre os Setores Bancários Norte e Sul, entre os Ministérios, até a Praça dos Três Poderes, onde se localiza os edifícios do Palácio do Planalto (poder executivo), Superior Tribunal Federal (poder judiciário) e o Congresso Nacional (poder legislativo).

No sentido oeste-leste, é possível observar a Praça do Cruzeiro, construída como marco da missa que inaugurou as obras de Brasília; a Catedral Militar Rainha da Paz, famosa pelo seu formato triangular; o Memorial JK, monumento simbólico em memória ao presidente Juscelino Kubitschek (idealizador da Nova Capital); o Palácio do Buriti, sede do governo do Distrito Federal; a Torre de TV, com seus 224 metros de altura; a Rodoviária, ponto de intersecção dos eixos; a Catedral, igreja católica localizada no centro político da cidade; o Palácio do Itamaraty, que foi sede do Ministério das Relações Exteriores e o Palácio da Justiça.

Bem, o sr.
já nos mostrou
os blocos, as quadras,
os palácios, os eixos,
os monumentos...
será que dava pro sr.
nos mostrar a cidade
propriamente dita? (BEHR, 2002, p. 68).

A partir disso, nos basta ressaltar que as descrições da cidade que fizemos aqui só são possíveis de serem experimentadas se estivermos a bordo de um automóvel. E mais além, torna-se possível pensar que a cidade de Brasília favorece mais ao trânsito de automóveis do que ao trânsito de pedestres, mesmo que isso contradiga o que Lúcio Costa afirmava no Relatório do Plano Piloto.

[...] não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família. Ele só se “desumaniza”, readquirindo vis-à-vis do pedestre, feição ameaçadora e hostil quando incorporado à massa anônima do tráfego. Há então que separá-los, mas sem perder de vista que em determinadas condições e para comodidade recíproca, a coexistência se impõe. (RELATÓRIO DO PLANO PILOTO DE BRASÍLIA, 1991, p. 2).

Neste sentido, podemos lembrar que o projeto de Brasília teve forte influência das novas cidades modernas e de metodologia urbanística que se pretendia revolucionária, principalmente no que se refere à inserção harmônica do veículo na dinâmica das cidades sem que houvesse prejuízo na qualidade de vida e na segurança do morador.

A partir disso, lembramos a discussão acerca do vazio da cidade e do distanciamento dela em relação às práticas de convivência e interação sociais. A preocupação do projeto da Nova Capital em viabilizar a coexistência entre o trânsito de automóveis e o trânsito de pessoas acabou por enfraquecer as estruturas urbanas nas quais os brasileiros já haviam se habituado nas demais cidades do país, principalmente no que diz respeito às calçadas e às esquinas, que por muito tempo eram pontos de encontro dos moradores.

Eixos que se cruzam
pessoas que não se encontram. (BEHR, 2005, p. 11).

Em Brasília, as pessoas perderam a oportunidade de se deslocarem sem compromisso, e de coincidentemente se encontrarem nas esquinas. As ruas e avenidas foram construídas para o tráfego de automóveis, onde os cruzamentos são evitados no intuito de oferecer maior dinâmica e velocidade aos condutores, desfavorecendo,

portanto, a disposição de calçadas e o trânsito de pedestres. Como o contato entre os indivíduos foi inviabilizado por esse processo, as pessoas tendem a manter suas relações no próprio apartamento, onde se sentem seguras e confortadas pelas memórias e tradições familiares.

Além disso, existem outros aspectos urbanísticos em Brasília que corroboram para o isolamento das pessoas. Quando Brasília foi construída, a NOVACAP (Companhia Urbanizadora da Nova Capital)¹² fez algumas mudanças no projeto original de Lúcio Costa, principalmente atendendo às exigências do júri do concurso que o elegeu vencedor. As críticas do júri envolveram análises acerca do demasiado afastamento da cidade em relação ao Lago Paranoá; da pequena distância do aeroporto das áreas de residências; do não uso das penínsulas para habitação e, finalmente, a despreocupação em relação às estradas regionais de acesso para as cidades satélites futuras. As mudanças ocorridas na construção foram conduzidas de acordo com essas críticas e, além disso, foram direcionadas para atender necessidades de autoritarismo e segregação¹³.

No Plano de Lúcio Costa as superquadras, por exemplo, tinham sido projetadas usando como referência as “cidades jardins”, nos arredores de Londres, onde há uma nítida interferência do campo na cidade, apresentando, portanto, uma arborização entre os blocos, visando uma maior qualidade de vida da população. Surgiu daí a ideia de implementar em Brasília a “Unidade de Vizinhança”, que se configurou como o conjunto de 4 quadras residenciais que se complementam em relação à disposição de aparelhos públicos (como praças, igreja, escolas, creches e parques), bem como supermercados, farmácias, padarias e bancas de jornal. Dessa forma, as unidades de vizinhança foram projetadas para serem autônomas, oferecendo ao morador os principais bens e serviços do dia-a-dia bem próximo a sua residência.

¹² Em 1956, o então presidente da República Juscelino Kubitschek, criou, através da Lei nº 2874, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital para construir Brasília. Em seu início teve como diretores Bernardo Sayão, Íris Meinberg, Ernesto Silva e Israel Pinheiro. A empresa era responsável pelas obras públicas e urbanização, pelo fornecimento de energia, abastecimento de água, tratamento de esgoto, assim como a administração das terras públicas do Distrito Federal.
(Fonte: http://www.sc.df.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=121:brasilia-origens-e-historia&catid=49:guia&Itemid=50. Acesso em 21/08/2012).

¹³ O Relatório do júri do concurso foi disponibilizado na Revista Módulo, n. 8, em 1957. É possível também ter acesso às quatro exigências do júri em relação ao projeto de Lúcio Costa no site da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.
(http://www.sc.df.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=149:lucio-costa&catid=60:espaco&Itemid=75. Acesso em 21/08/2012).

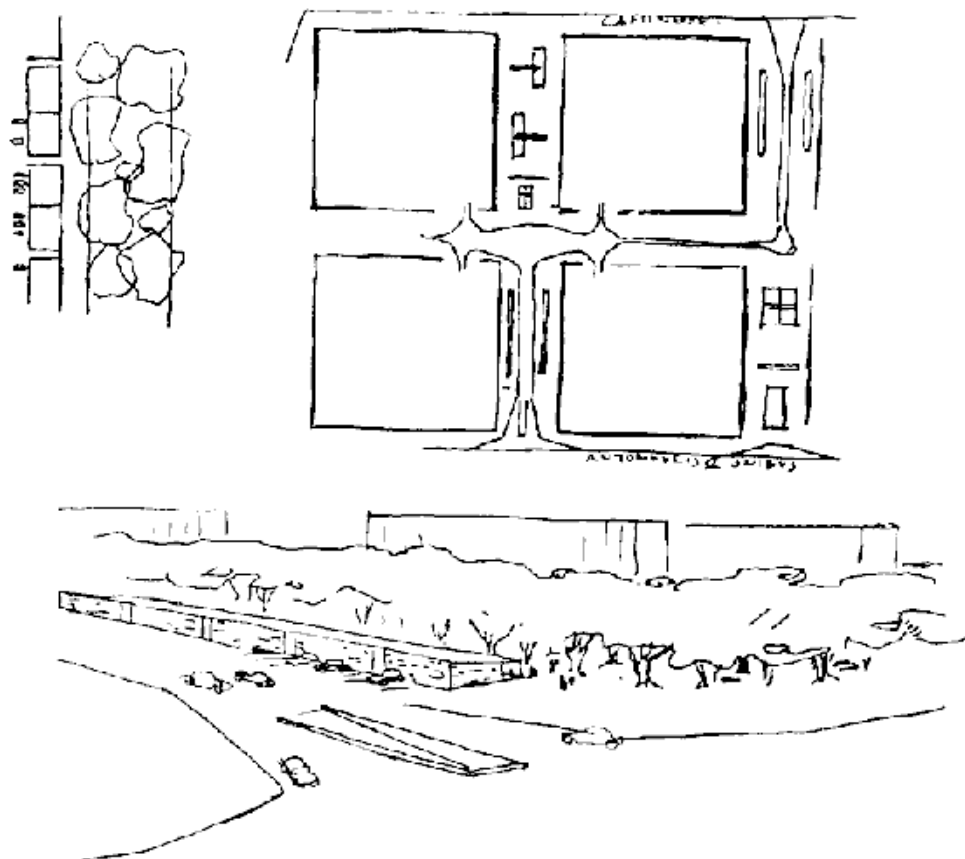


Figura 9: Projeto de Lúcio Costa para as Unidades de Vizinhança em Brasília
 [Fonte: <http://doc.brasilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml>. Acesso em 20/08/2012]

A Unidade de Vizinhança (UV) já tinha sido experimentada em outras localidades da Europa, dos EUA e Índia. O idealizador da UV foi Clarence Arthur Perry, mas quem realmente efetivou a construção da UV foi Clarence Stein e Henry Wright, em Radburn, Nova Jersey, em 1929. Depois da Segunda Guerra esse conceito se espalhou pela esfera urbanística no intuito de modernizar a estrutura das novas cidades¹⁴.

Nem tudo são árvores
 na cidade-parque
 nem tudo são flores
 na cidade-jardim

Nem tudo é tudo
 na cidade-nada. (BEHR, 2005, p. 58)

[...]

A superquadra nada mais é
 do que a solidão
 dividida em blocos. (BEHR, 2005, p. 74).

¹⁴ Informações retiradas do site: <http://www.arquitetonico.ufsc.br/unidade-de-vizinhanca>. (Acesso em 22/08/2012).

Cada quadra, segundo a Figura 10, deveria possuir 15 blocos, com apenas uma via de acesso. Ao redor da quadra foi planejada uma espécie de “cerca viva”, um corredor arborizado de 20 metros de largura, que não evitasse, portanto, a passagem de pedestres, mas que servisse de “amortecedor” da velocidade e do barulho do trânsito e do comércio. No interior das quadras haveria campos gramados favorecendo, por fim, a criação de uma paisagem bucólica e tranquila. Essa configuração seria suficiente para que os moradores tivessem um bom espaço de lazer, proximidade e comodismo em relação aos aparelhos básicos, além de sossego e silêncio.

SETOR RESIDENCIAL

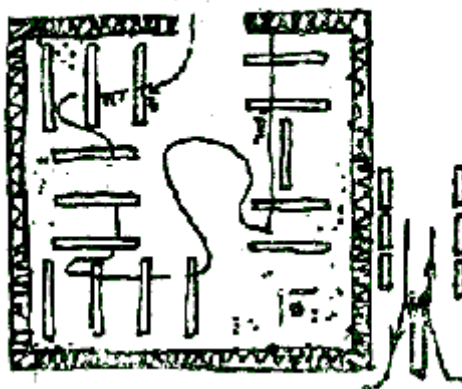


Figura 10: Projeto de Lúcio Costa para as quadras residenciais em Brasília
 [Fonte: <http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml>. Acesso em 20/08/2012]

O ponto de encontro mais importante para os moradores seria, na verdade, um aparelho público da superquadra. Ao final das ruas comerciais da superquadra é comum que se estabeleçam as igrejas, que sempre deveriam ser cercadas por uma praça de convivência. Esse modelo se reproduziu constantemente na construção de inúmeras cidades do Brasil, desde a colonização, e por isso também já tinha sido incorporado, de maneira habitual, nas práticas de socialização dos indivíduos. A tentativa de manter essa característica na cidade de Brasília seria, sem dúvida, a promoção de uma unidade social cujo resultado seria a produção de trocas culturais e, conseqüentemente, a formação das novas identidades locais.

A quadra 308 Sul foi a primeira quadra a ser construída na cidade, assim como a UV da qual faz parte. Projetada pelo paisagista paulista Roberto Burle Marx, a quadra serviu de modelo para a construção das quadras seguintes; por isso, representa fielmente o projeto original. Formada pelas quadras 107/108 Sul e 307/308 Sul, a primeira

superquadra de Brasília apresenta ainda hoje todos os elementos públicos previstos no plano. Desde o Cine Brasília, inaugurado em 1960, até a Igreja Nossa Senhora de Fátima, que ainda possui uma praça aberta e movimentada. Encontramos também a Escola-Parque da 307/308, o Jardim de Infância da 108/308, as Escolas Classes da 108/308, a Biblioteca Setorial da 108/308, o Clube Unidade de Vizinhança nº 1 e um Hospital (antigo Posto de Saúde nº 1), além do comércio local.

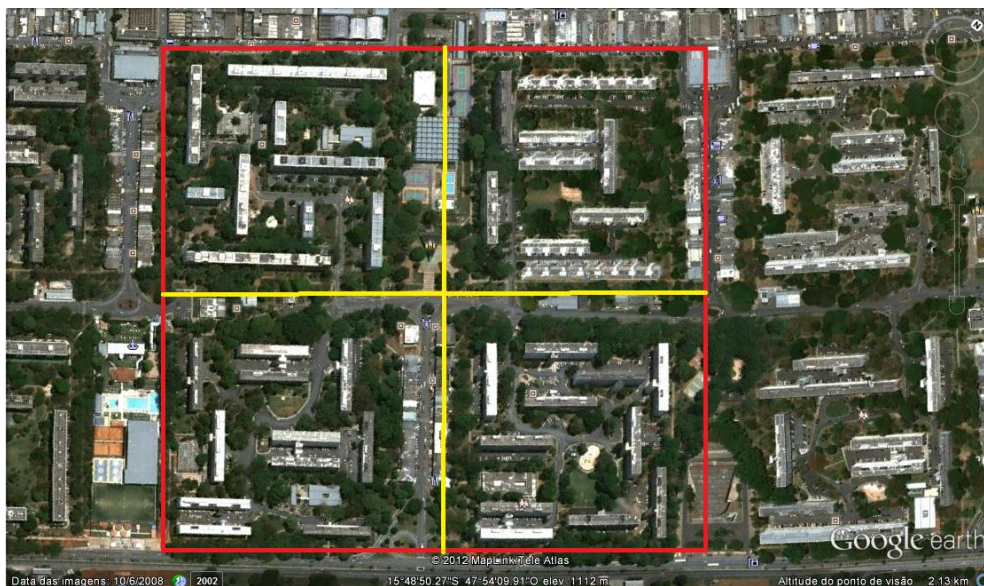


Figura 11: Superquadras 107/108 (da direita para esquerda, na parte inferior do polígono) e 307/308 (da direita para a esquerda, na parte superior)
[Fonte: *Google Earth*; adaptado]

Na imagem acima, podemos observar novamente o modelo de superquadra, mas agora a partir das imagens de satélites. A vista de cima da quadra 308 Sul nos permite ver que há uma maior quantidade de aparelhos públicos disponíveis para os seus moradores do que as outras quadras que fazem parte do mesmo conjunto. A leste da quadra, percebemos que estão dispostos aparelhos de lazer abertos, como quadras de esporte. É possível, portanto, identificar vários edifícios nas quadras que não correspondem à *forma*, nem ao *padrão* de representação de blocos residenciais, mas sim aos aparelhos públicos já listados acima. Também é possível observar que a arborização das quadras acontece de maneira diferenciada. A densidade da cobertura vegetal das quadras 307 e 308 é maior do que a densidade das quadras 107 e 108. Através da *textura* é possível perceber que as árvores possuem, de maneira geral, uma

altura regular e que nos espaços entre elas há a presença de vegetação rasteira, como a grama.¹⁵

Para tanto, podemos dizer também que o processo de urbanização da Unidade de Vizinhança da 308 Sul conseguiu preservar a disponibilidade de aparelhos públicos que garantem a qualidade de vida e a possibilidade de lazer e encontro dos seus moradores, principalmente no que se refere a aparelhos gratuitos e centrais, como a praça da igreja. Com isso, a estrutura urbana da superquadra permite que haja um significativo movimento social local no sentido de promover manifestações próprias de cultura e identidade, resultado das inúmeras trocas entre os moradores que, como já dissemos, tendem a preservar hábitos e memórias do lugar de onde vieram.

As demais quadras e superquadras não tiveram o processo de construção monitorado de perto como a 308, nem tampouco receberam tantos aparelhos públicos interessantes e de qualidade. A praça das igrejas, por exemplo, com o passar do tempo e o desenvolvimento de novas expectativas de segurança e posse, se tornaram propriedade fechadas, privada apenas para o uso das próprias igrejas, não permitindo mais seu uso pela população em geral. A liberação para que as igrejas pudessem cercar o seu espaço foi mais um passo no sentido de inviabilizar o processo de convivência no local.



Figura 12: Praça aberta da Igreja Nossa Senhora de Fátima, na quadra 308 Sul
[Fonte: *Google Earth*.]

¹⁵ Essa análise foi feita tendo como base a definição de *forma, padrão e textura* de CRUZ, 1981.



Figura 13: Centro de convivência fechado, da Igreja Presbiteriana de Brasília, na 314 Sul
[Fonte: Google Earth]

Na área inferior da Figura 12, há uma pequena escada de acesso à praça da Igreja Nossa Senhora de Fátima, enquanto na parte inferior da Figura 13 há uma linha mais escura que representa uma barreira, um limite de propriedade, seja com um muro, uma grade ou um portão, que separa a área da Igreja Presbiteriana de Brasília dos outros elementos da quadra. Na parte superior à direita [da Figura 13] podemos encontrar quadras de esporte que poderiam ser usadas pelos moradores da quadra se o terreno da igreja não estivesse sido privatizado.

Com o passar do tempo o conceito
de superquadra teve de ser atualizado:

espaço residencial fechado por muros e
guaritas, heliporto exclusivo, blocos de vários
gabaritos, sem áreas verdes, com quitinetes
ocupando a área antes livre dos pilotis. (BEHR, 2010, p. 60).

Dessa forma, os moradores de Brasília, além de não possuírem calçadas nem esquinas, também deixaram de possuir a praça como principal ponto de encontro na Unidade de Vizinhança. A partir disso, então, podemos dizer que o trânsito de pedestres nas quadras residenciais de Brasília não se efetivou como o planejado, pois faltam alternativas estruturais para os moradores saírem do apartamento (*lugar* íntimo de memórias e tradições) e se arriscarem num *espaço* vazio, representado apenas pela amplidão das planícies gramadas e dos personagens de concreto.

Ver Brasília
é ver através
do olho mágico

da porta
do apartamento. (BEHR, 2005 p. 22).

A partir disso, nos interessa a exposição, numa escala maior, sobre uma praça que serviria de referência não só para a quadra, mas que pudesse abarcar, como um grande ponto de encontro, a cidade toda. Deveríamos falar do original Setor de Diversões, localizado exatamente no centro, no marco zero da cidade. Lúcio Costa tinha planejado que na Rodoviária da cidade, um lugar onde a acessibilidade seria mais fácil para todos, um único complexo de entretenimento, livre de qualquer circulação de automóveis, que pudesse funcionar diariamente por 24 horas, distante das quadras residenciais, alguns restaurantes e bares, cinemas e teatros e demais elementos de cultura e lazer.

Nesse local também deveria ter uma praça onde pudessem ocorrer as grandes manifestações culturais e políticas da cidade. Um espaço que fosse capaz de receber grandes públicos e grandes eventos. Na prática, podemos observar que esses lugares não foram construídos: nem a praça, nem o complexo de diversões. Brasília perdeu uma referência central de entretenimento e de reunião. Na tentativa de recuperação desses espaços de convivência, o morador se propõe a frequentar os bares e restaurantes do comércio local, onde o barulho da vida noturna não é bem recebido, implicando, portanto, no fechamento precoce desses lugares.

Em relação à praça central, a cidade propõe a alternativa do imenso gramado da Esplanada como ponto de encontro de grandes eventos e manifestações políticas. Mas, levando em consideração o tamanho do espaço, caberá dizer aqui que a quantidade de pessoas necessária para preencher toda a extensão do gramado é absolutamente grande. Talvez, por isso, podemos pensar que a extinção da praça central tenha sido propositalmente negligenciada, pois, assim, as manifestações públicas na Capital Federal seriam abafadas pela monumentalidade da cidade e dos edifícios, enfraquecendo, portanto, seu poder de pressão e de constrangimento¹⁶.

¹⁶ Essa proposição foi justamente levantada durante a Disciplina *Brasília, uma experiência urbanística*, ministrada pelo professor Antônio Carlos Cabral Carpintero, no primeiro período de 2012, no Departamento de Teoria e História de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de Brasília.

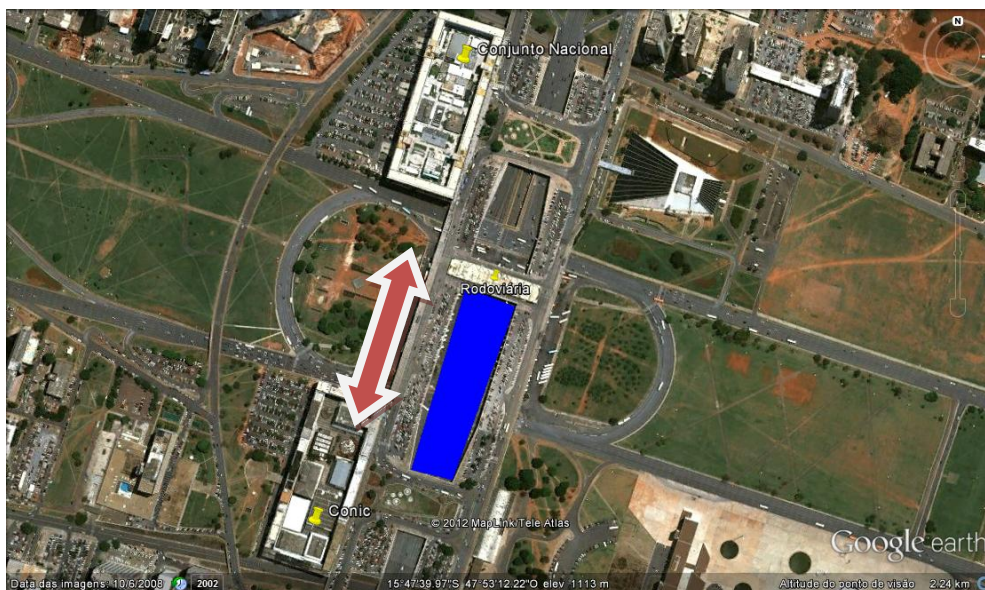


Figura 14: Demonstração de alterações no Plano Piloto do marco zero
[Fonte: *Google Earth*; adaptado]

Essa imagem é uma demonstração acerca das alterações ocorridas no marco zero em relação ao projeto de Lúcio Costa. A imagem de satélite disponibilizada pelo software *Google Earth* foi manipulada no intuito de facilitar a percepção dos nossos apontamentos. A área que se encontra em azul é aberta, possibilitando a vista da parte central do Eixo Rodoviário que, por sua vez, torna-se subterrânea, abaixo do nível da Rodoviária. Colocamos esse destaque para demonstrar que essa área originalmente deveria ser reservada para a passagem e a instalação dos usuários do complexo de diversões. Outra manipulação que optamos em fazer na imagem foi a inclusão de uma seta dupla, justamente para indicar que o complexo de diversões seria formado por um único edifício que, no caso, foi separado em Setor de Diversões Norte e Sul (Shopping Conjunto Nacional e o Centro Comercial CONIC, respectivamente). A imagem a seguir é o projeto de Lúcio Costa que demonstra o interesse real do urbanista em fazer a praça, o complexo e a Rodoviária, sem que houvesse qualquer interferência do trânsito nas áreas destinadas ao ambiente de diversões. Neste sentido, as vias principais teriam que atravessar essa área de maneira subterrânea, enquanto as vias menores retornariam distantes dela.

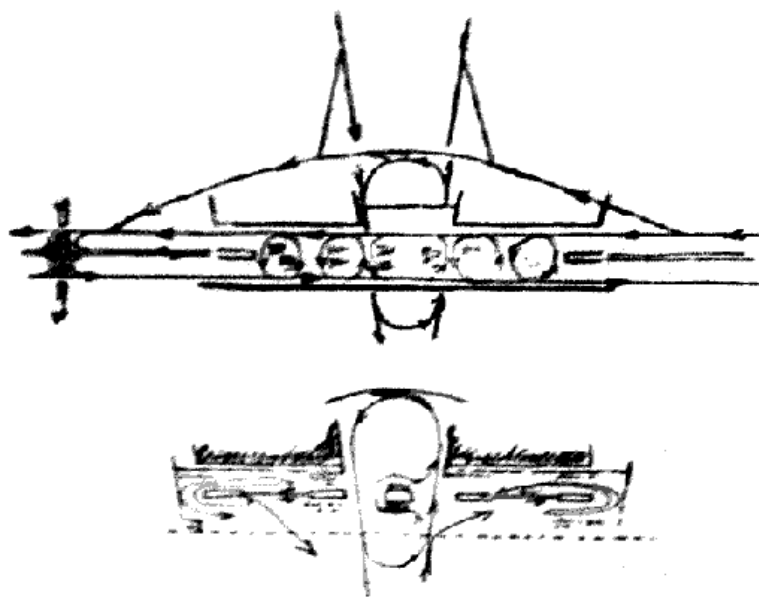


Figura 15: Projeto de Lúcio Costa para o Setor de Diversões no marco zero
 [Fonte: <http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml>. Acesso em 20/08/2012]

As mudanças feitas pela NOVACAP também atingiram a configuração interna das quadras residenciais. A quantidade de blocos por quadra que, originalmente seria de 15, foi reduzido para 11 blocos. Dessa forma, podemos dizer que dessas mudanças resultaram os primeiros processos de especulação imobiliária da cidade, pois, a partir da diminuição da oferta de residências acarretaria, automaticamente, o aumento do preço. No intuito de amenizar esse processo de elitização da Nova Capital, houve novas mudanças no projeto que tentavam resgatar a inclusão das pessoas mais pobres.

A construção das quadras residenciais nas “400” foi a primeira alteração. Originalmente destinada ao setor de embaixadas, a região passou a receber também as pavimentações residenciais, mas neste caso, com prédios de menor qualidade e menor preço, na intenção de facilitar a aquisição por parte das pessoas menos favorecidas, como os próprios “candangos”¹⁷, que reivindicavam seu direito de morar na cidade que ajudaram a construir. É claro que esse processo não foi satisfatoriamente realizado, pois as famílias de funcionários públicos transferidas do Rio de Janeiro para Brasília, por exemplo, tinham maiores condições de adquirir esses imóveis.

¹⁷ “Candango” é nome que se dá às primeiras pessoas que chegaram a Brasília para ajudar na construção da cidade.

A NOVACAP também construiu outras quadras residenciais em área que, no projeto original, seria destinada à instalação de hortifrutigranjeiros. As quadras 500, então, tornaram-se área residencial para restituir demograficamente o que haviam retirado das demais. Mas, mesmo com a construção das 400 e 500, o número de novas residências não foi suficiente para realocar os 4 blocos retirados de cada quadra.

Ainda no sentido de reafirmar o signo autoritário e segregacionista de Brasília, importa dizer que as cidades satélites, previstas pelo júri do concurso, só deveriam ser criadas e preenchidas pela NOVACAP após o esgotamento demográfico de Brasília, fato que não aconteceu de maneira fiel ao texto, tampouco de maneira natural e organizada. As famílias dos candangos, dos trabalhadores que encheram de concreto os desenhos de Niemeyer e que, portanto, não eram economicamente favorecidos, acabaram sendo depositadas nas “cidades satélites” como uma forma de legitimarem o processo de exclusão intensa da cidade de Brasília. O anel rodoviário, construído literalmente sobre o divisor de água da bacia do Paranoá, além de servir para o tráfego de caminhões e para a chegada de mercadorias vindas de regiões do entorno da cidade, serviu também como uma barreira que desejava manter distantes as pessoas excluídas do processo urbanístico da Nova Capital (CAMPOS, 2010).

Evangelho da realidade
 contra jotakristo
 segundo são Lúcio.
 naquele dia, jotakristo, subindo aos céus num pé de
 pequi, disse aos candangos:
 felizes os que construíram
 comigo esta cidade pois
 irão todos para as satélites. (BEHR, 2005, p. 86).

Como o anel rodoviário foi a primeira rodovia radial construída em Brasília, foi denominada de DF-001, ou Estrada Parque Contorno, justamente porque contornava a cidade sobre o anel de chapadas que envolve o domo geológico de Brasília, como poderá ser visto nas Figuras 16 e 17.

Distrito Federal - Altimetria

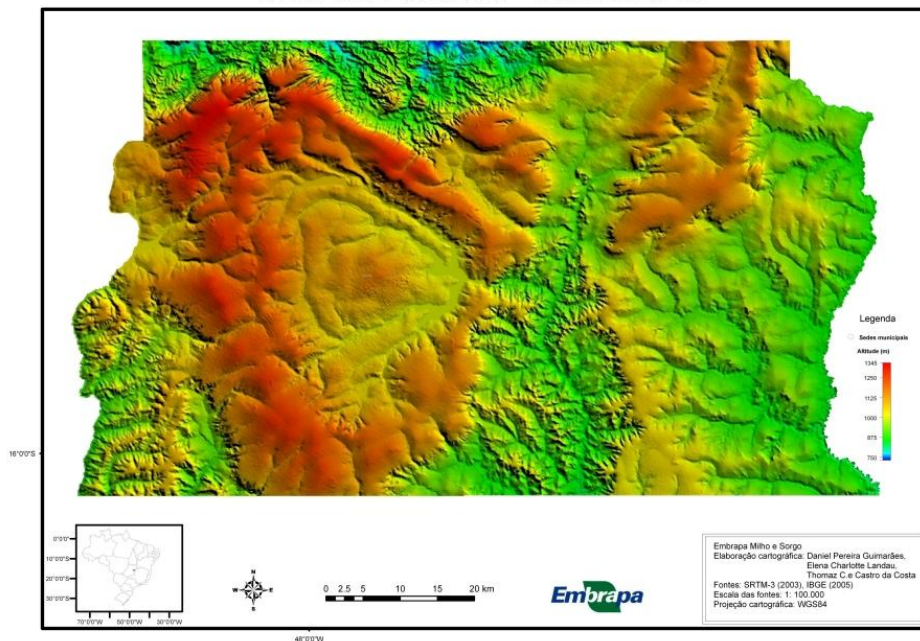


Figura 16: Divisor de águas da Bacia do Rio Paranoá, o domo geológico de Brasília
[Fonte: <http://www.agritempo.gov.br/altimetria/DF.html>. Acesso em 22/08/2012]

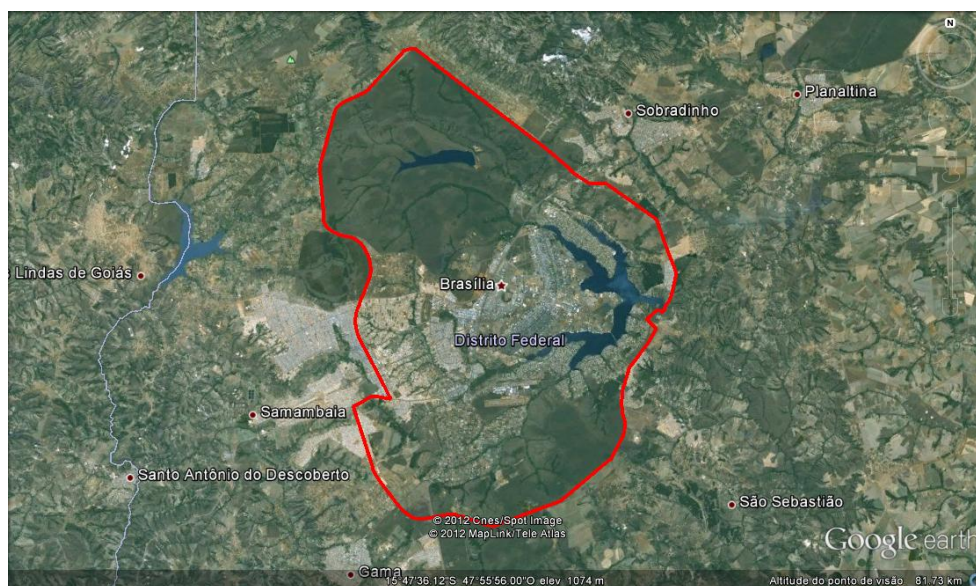


Figura 17: Estrada Parque Contorno, o anel rodoviário de Brasília
[Fonte: Google Earth; adaptado]

Para tanto, foi designado pela NOVACAP que nenhuma cidade satélite deveria ultrapassar o limite do anel rodoviário, o qual, por isso, ficou conhecido como anel sanitário de Brasília. É interessante observar que a estrutura interna da cidade, com o padrão de blocos e apartamentos, foi planejada para que fosse um espaço homogeneizador, que não favorecesse as desigualdades econômicas e sociais da sua

população, mas que todos pudessem ter uma boa qualidade de vida, em contato com áreas arborizadas, assim como acessibilidade aos bens e serviços básicos do dia-a-dia e com um espaço de moradia digno e igualitário. Mas podemos dizer que essa homogeneização só foi possível porque as pessoas que tiveram acesso às moradias locais eram naturalmente “próximas” socioeconomicamente. A segregação já havia acontecido e de maneira explícita, e a padronização daqueles que conseguiram a chance de morar em Brasília não foi difícil. (HOLSTON, 1993).

Aqui se celebram
os valores
de uma sociedade
aqui se enobrece
o espírito de uma nação

blá-blá-blá blasília. (BEHR, 2005, p. 12)

[...]

assim nós queremos viver,
nós dissemos
assim nós queremos que vocês vivam,
disse o arquiteto. (BEHR, 2005, p. 43).

Não teremos espaço para tratarmos aqui desse assunto com a profundidade que merece. Mas nos basta mencionar esse processo para confirmar a ideia de que a cidade foi construída de maneira autoritária, provocando uma exclusão desvelada de pessoas que não eram bem-vindas.

Portanto, através da análise de imagens técnicas acerca da cidade de Brasília, torna-se possível perceber que o aparato das estruturas urbanas da cidade não é capaz de sugerir a criação de identidades locais. Ele também não beneficia o enraizamento de tradições, tampouco favorecem a produção de uma concreta socialização de memórias e hábitos coletivos. Os moradores das superquadras de Brasília, dessa forma, reservam suas experiências nos seus lugares íntimos de convivência, onde preservam sua identidade pelo apego às suas representações espaciais de outrora (sejam àquelas vividas pelo próprio sujeito, ou àquelas que são herdadas pela família). Para tanto, atribuem significados simbólicos a tudo que se refere à memória de suas antigas relações, tanto nos âmbitos sociais e culturais, quanto nos âmbitos espaciais e paisagísticos.

Necessariamente envolvida nesta situação, a discussão sobre as disputas pela memória ganham destaque. Como dissemos, em Brasília existe uma sobreposição de memórias individuais em relação a uma memória socialmente construída. Isso nos faz

entender que há uma preservação dos símbolos, datas, sujeitos, cotidianos e de outros tantos aspectos espaciais de cada pessoa que a memória coletiva não consegue atingir, pois está preservada na individualidade de cada sujeito.

Para Pollack (1989), ao longo da História se desenvolveu uma espécie de disputa, uma “negociação” entre a memória individual e a construção da memória coletiva. No caso das memórias nacionais, em que o intuito é criar uma unidade identitária entre os compatriotas (como no caso da literatura da primeira metade do século XX, “do interiorismo” proposto por JK ou da historiografia da década de 1990) o Estado e os veículos de comunicação que se dispõe a auxiliá-lo podem criar propagandas e apologias para alcançar a memória individual do sujeito na nítida intenção de criar também uma memória coletiva diferente. Portanto, a memória coletiva só ganha dimensões reais quando as pessoas as introjetam de fato como memórias individuais. Por isso, a propaganda por ela mesma não é capaz de construir uma memória coletiva, apenas se realmente conseguir alcançar o sujeito na sua individualidade.

Segundo Grynszpan e Pandolfi (2007), reconhecer a memória de um grupo, de um espaço ou até mesmo de um indivíduo é o mesmo que legitimar a sua identidade, a do grupo e a dos espaços apropriados por ele(s). A criação dessa identidade é tão importante que seus efeitos se expandem desde a percepção interna até o reconhecimento dela por outros grupos que se relacionam ou não com seus espaços. Isso faz com que os sujeitos possam incorporar o sentido de cidadania, interiorizando os seus direitos e preservando a sua memória. Então, numa cidade múltipla como Brasília, onde se encontram pessoas de inúmeros lugares (por ser uma metrópole e também por ter essa característica intrínseca à sua história), os lugares são (re)produzidos e (re)apropriados segundo às memórias de cada sujeito, evitando, mais uma vez, a construção de uma memória e de uma identidade brasileira.

Dessa forma, é possível perceber que, em determinados níveis, a memória individual de parte dos moradores de Brasília não conseguiu ser atingida pelos discursos universalistas produzidos pela memória coletiva, seja ela proporcionada pela esfera política, midiática, folclórica ou globalizante. Alguns sujeitos ainda resistem à participação total da identidade brasileira para resguardarem suas memórias e as formas de reprodução simbólica dos espaços vividos no passado.

O fato de Brasília ter perdido suas referências urbanas, como as esquinas, as praças da superquadra, o Setor de Diversões e o local de grandes eventos e

manifestações políticas do marco zero, fez com que as relações sociais e as oportunidades de convivência se enfraquecessem. Dessa forma, se tornou comum perceber que os espaços de interatividade de Brasília foram geralmente reduzidos aos lugares privados, produzindo, por fim, um isolamento dos indivíduos e um consequente vazio nas ruas e calçadas da cidade.

A partir disso, então, podemos dizer que essa ausência de contato entre os moradores de Brasília faz com que o cenário urbano da cidade não apresente lugares públicos que oferecem a sensação de pertencimento, mas que, ao contrário, crie um espaço propício ao *apinhamento* (TUAN, 1983) e às sensações de exposição e vulnerabilidade. Os sujeitos que dividem o espaço da cidade permanecem desconhecidos, distantes entre si e, portanto, causam um sentimento ameaçador de estrangeirismo.

Portanto, pensamos que a cidade de Brasília representa um cenário de múltiplas atuações, onde os personagens transitam de maneira indiferenciada em relação à socialização e tentam, de forma individual e simbólica, conservar sua identidade e suas experiências espaciais para além das estruturas urbanas da cidade. Dessa forma, Brasília não representa um sertão estático, mas um sertão que se assemelha à múltipla dinâmica das cidades cosmopolitas do litoral.

Finalmente, porém, importa também dizer que da mesma forma que usamos aqui as imagens mentais e técnicas para compreendermos melhor o cenário da cidade de Brasília, podemos trabalhar com as imagens subjetivas do cinema produzido pela cidade, no intuito de perceber geograficamente como o vazio, a ausência, o estrangeirismo e o isolamento de Brasília podem ser construídos e representados a partir do olhar de uma câmera.

4. O Cinema e suas espacialidades: “as Brasília” de *Insolação* e *A Concepção*

Para começar o nosso último capítulo, julgamos necessário estabelecer alguns parâmetros para analisar geograficamente os espaços de Brasília produzidos pelas representações cinematográficas. Portanto, desejamos compreender melhor como se dá as relações entre o espaço “real” da cidade e o espaço criado pelas representações que os filmes *Insolação* e *A Concepção* fazem sobre Brasília.

Dessa forma, pretendemos também transcodificar (COSTA, 2005) as representações espaciais que os filmes constroem acerca da cidade. Para tanto, devemos nos atentar para a importância que a espacialidade do filme exerce sobre o desenvolvimento da trama e da relação entre os próprios personagens dos filmes. Isso só será possível, então, se for levada em consideração a análise minuciosa das técnicas e estruturas cinematográficas empregadas nas representações dos espaços da cidade. Por fim, tentaremos também relacionar as imagens fílmicas com as teorias e discussões que levantamos até aqui no decorrer dos capítulos.

Outro aspecto que não podemos deixar de falar é o nosso posicionamento em relação a alguma teoria do cinema. Dessa forma, delimitaremos a nossa perspectiva em relação ao objeto. Com isso, iremos orientar melhor a nossa análise sobre as representações espaciais contidas nos filmes.

Para todos os efeitos, portanto, entendemos o cinema como um veículo que revela inúmeros elementos espaciais. Sejam de ordem material, como as estruturas urbanas ou a disposição de seus aparelhos; ou de ordem imaterial, “como imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais e formas discursivas” (BARROS, 2008) que, de uma forma ou de outra, se relacionam com a produção e com o uso dos espaços. Por isso, cada um desses elementos importa para a Geografia, mas, além disso, importa também para inúmeras outras áreas do conhecimento que pretendam estudar as relações humanas.

Neste sentido, o cinema se apresenta como a materialização das ideias produzidas por um determinado tempo e um determinado espaço, contendo vestígios da sua construção simbólica e representativa. A imagem que se produz através da representação cinematográfica, contém detalhes que carregam consigo uma carga simbólica que ultrapassa a simples descrição de objetos, estruturas e elementos. Essas imagens trazem consigo uma valoração que só pode ser assumida de acordo com as experiências subjetivas e com as percepções que se constroem a partir dela. Isso quer

dizer que no cinema, um gesto, as pessoas nas ruas, o estilo dos edifícios, o interior das casas, a indumentária dos personagens em um bar, a expressão de seus rostos, tudo tem sua importância exatamente porque revelam mais do que simplesmente a disposição das coisas, mas por também revelarem as relações de significação e afeição que os personagens mantêm com os espaços e com os tempos em que se localizam. (NÓVOA, 2008)

Maria Helena Braga e Vaz da Costa¹⁸ (2005) parece também compartilhar dessas mesmas ideias sobre o cinema. Ela diz que o cinema é um produto que, na sua essência, reflete o meio sociopolítico e ideológico e que, por isso, os elementos presentes em cada filme constituem-se em um veículo de transmissão de ideias e ideologias. Assim, a autora considera que o espaço urbano representado em filmes mostram visões específicas de determinados lugares, espaços e tempos vistos através do ponto de vista do cineasta e que precisam ser transcodificados pelo espectador.

É importante dizer também que a significação pretendida pelo cineasta para todas as suas representações da cultura material e também da cultura imaterial não podem ser entendidas como a última instância da análise fílmica. Por vezes, as intenções do autor do filme se misturam com a interpretação dos códigos cinematográficos por parte do espectador.

No cinema primitivo (1895-1907), por exemplo, o diálogo estabelecido entre o autor e o espectador deixava uma marca bastante visível nos filmes. Havia um esforço muito grande para que o cinema conseguisse construir uma linguagem acessível ao público. As técnicas e tecnologias do cinema começaram a ser usadas como canal de comunicação, mas para isso, as pessoas deveriam ser alfabetizadas nessa nova linguagem. Era comum, nesse período, que houvesse um narrador que, à sua maneira, conduzir os espectadores para uma adequada leitura das imagens. (COSTA, 2006)

As técnicas desse cinema ainda eram incipientes. A câmera permanecia fixa, produzindo um único enquadramento; não havia profundidade de campo e, portanto, os personagens só se moviam horizontalmente; continham uma unidade de tempo e espaço

¹⁸ Maria Helena Braga e Vaz da Costa é Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE (1986). Possui Mestrado (1993) e Doutorado (2001) em *Media Studies* pela University of Sussex, Inglaterra, e Pós-doutorado na área de Cinema pelo International Institute, University of California at Los Angeles, UCLA. Professora Associada do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, e coordenadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRN. Atua como pesquisadora na área de Cinema no contexto dos seguintes temas: estudos sobre a imagem fílmica e o espaço; olhares imagéticos sobre a cidade, a arquitetura e o espaço urbano; cultura visual; culturas moderna e pós-moderna. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4793596J3>

para a ação, evitando, portanto, os cortes; o quadro era confuso, pois tudo ocorria ao mesmo tempo e no mesmo lugar; e o tema da narrativa do cinema primitivo, por fim, girava em torno tanto de atrações fantásticas, bizarras, estranhas ou grotescas, como também buscava mostrar paisagens exuberantes e “truques de mágica”. É por isso que podemos dizer que o cinema primitivo se preocupava mais com o conteúdo, com a atração que traria, do que com a forma com que o iria mostrar.

A partir de 1908, o cineasta David Llewelyn Wark Griffith (1875-1948) passou a complexificar a linguagem cinematográfica. Segundo Vanoye (1994), o cinema, em sua forma, passou a ser mais homogêneo e linear. Os planos passaram a possuir uma relação lógica de espaço e o tempo, permitindo, dessa forma, a construção mais elaborada da narrativa. Passou a haver relações lógicas entre os cenários, entre as imagens e os sons, entre as ações e a música, e entre os temas e diálogos. Por isso, foi possível criar uma montagem que mostrasse dois ou mais eventos acontecendo simultaneamente e que o espectador, já habituado com essa lógica da linguagem cinematográfica, conseguisse, por sua vez, associar facilmente todos os elementos envolvidos no processo fílmico. A essa simultaneidade de acontecimentos damos o nome de montagem paralela, segundo Vanoye (1994).

A partir daí, o cinema deixou de se referenciar à cena teatral para referenciar-se, então, às formas narrativas do romance, deslocando a câmera do lugar onde estaria o espectador, na plateia, para o lugar de algum personagem da trama, com direito a *close-up* e à câmera subjetiva. A sequência lógica adotada por essa narrativa clássica prioriza uma apresentação clara, homogênea, linear, coerente e dramática, com a presença de figuras de demarcação bem nítidas, onde explicita a passagem do tempo e as mudanças de lugar e de estado dos personagens, colocando, por vezes, o espectador como participante da dinâmica do filme.

Essa maneira de fazer cinema se popularizou ainda mais quando os gêneros cinematográficos, surgidos com rapidez e volume neste período, começaram a se apropriar dessa linguagem para trabalharem suas próprias características, seja a partir dos *conteúdos* (tipos de personagens, cenários e situações) ou a partir das *formas de expressão* (tipos de plano, iluminação, cores, música, etc.) (VANOYE, 1994). Essa solidez adquirida pela linguagem do cinema possibilitou, inclusive, a produção de narrativas cuja sequência dos planos não apresenta necessariamente uma cronologia temporal, mas que, vez ou outra, possa referir-se ao passado ou ao futuro.

Portanto, o desenvolvimento de novas técnicas e tecnologias possibilitou a consolidação da linguagem cinematográfica. E, segundo Alexandre Aldo Neves, “os passos fundamentais para a elaboração e estruturação dessa linguagem recaem, sobretudo, sobre a criação das estruturas narrativas da trama e a sua intrínseca relação com o espaço”. (NEVES, 2010)

Segundo Stam (2003), uma das maneiras possíveis de estudar o cinema como linguagem deriva da Semiologia, que sugere uma leitura Estruturalista das formas que são apropriadas por determinado filme. Ao perceber que o cinema inventou novas formas de narrativa, como a relação entre sons e imagens e a consequente criação de um campo de significado, a teoria do estruturalismo pretendeu estudar o cinema como linguagem. Assim como a literatura produz significados de acordo com o uso que se faz da palavra escrita, o cinema, através de seus planos sequenciais, também é capaz de produzir seus próprios significados. Para o estruturalismo, a significação é derivada de uma forma, de um método, de uma estrutura, ou de um conjunto de signos que delimitam o espaço de atuação do significado. Assim, da mesma forma que é necessário se compreender a relação entre cada palavra com o conjunto de palavras na qual está inserida para que possamos capturar o sentido de uma frase, devemos também compreender a relação de cada quadro com o conjunto de cenas para que possamos capturar o sentido geral de um filme ou de uma sequência de imagens.

Portanto, para Barros (2008) a metodologia adequada para se analisar um filme deve se atentar à complexidade das relações que envolvem a sua produção. O pesquisador que se comprometa em examinar a linguagem cinematográfica deve prestar atenção tanto no discurso falado e na sua manifestação no roteiro e no enredo, como também na música, no cenário, na cultura material implícita, enfim, em todos os elementos que compõem a linguagem do cinema.

Contudo, o próprio Stam nos apresenta também o desenvolvimento dessa teoria estruturalista que, de uma forma ou de outra, considera a linguagem cinematográfica como uma linguagem estática, alheia às ações do tempo. Para ele, portanto, o pós-estruturalismo é uma alternativa teórica que possibilitou o entendimento da linguagem produzida pelo cinema como uma linguagem fluida e descentralizada, justamente porque sofre alterações no decorrer do tempo.

Portanto, os sentidos que são gerados por essa linguagem devem necessariamente seguir as tendências de mudança da sociedade. Dessa forma, devemos entender a linguagem fílmica de acordo com as mudanças, rupturas e substituições dos

signos e na recepção e interpretação desses signos pelos seus espectadores. Portanto, o sujeito também é um elemento que compõe o campo de significado gerado a partir das representações cinematográficas. As técnicas usadas no filme se adaptam aos imaginários de cada tempo, espaço e sociedade, e, por isso, não são capazes de criar um sentido que permanece imutável no decorrer do tempo, mas são elementos que permitem a construção de significados que traduzem um determinado contexto de experiência.

Ainda em relação ao papel do espectador na construção de significados possíveis para o cinema, Ismail Xavier (2005) nos lembra da importância dos elementos que estão fora da tela e que, por isso mesmo, exigem um esforço imaginativo do sujeito-espectador na criação das imagens. Para ele, tudo o que está enquadrado pelo plano, principalmente aquilo que está sob o foco da câmera, é o recorte espacial pretendido pelo autor do filme. Contudo, esse quadro, essa paisagem que se forma pelo recorte do plano, é apenas um pedaço de um determinado espaço maior que não é mostrado na imagem, mas que, por vezes, é (re)construído pelo espectador quando imagina o que se tem ao redor daquela paisagem. Isso já é levado em consideração pelo cineasta quando ele pensa sobre o ângulo, a posição da câmera, o foco, a iluminação e o enquadramento de cada cena, pois ele tem consciência de que a construção dos significados das imagens produzidas por ele será também realizada pela imaginação, ideologia e contexto do próprio espectador.

O espectador entende prontamente, segundo o seu próprio *background* cultural, os códigos de representação cinematográfica (as noções de tempo e espaço). A significação global de uma imagem fílmica é constituída, portanto, pela interação de diferentes ferramentas e a interpretação dessas ferramentas joga com o saber sociocultural do espectador. A capacidade de leitura do filme pelo espectador não é, pois, uma mera coincidência. O filme é construído e se constitui de elementos legíveis. Ou seja, há pontos de contato entre o que está culturalmente estabelecido na linguagem fílmica e a própria formação do espectador. (COSTA, 2005, p. 82-83).

Esse processo dialético de construção de significados das imagens produzidas pelo cinema, que envolve tanto as técnicas da linguagem cinematográfica, como o aparato sociocultural do espectador, recebe importância do ponto de vista geográfico porque é a partir da representação dos espaços e das interpretações que se faz dela que os espaços reais são (re)produzidos pelos sujeitos que os experimentam em seu cotidiano.

Se pensarmos na cidade, por exemplo, a imagem que se faz dela é consequência da própria experiência pessoal de quem a observa ou de quem a experimenta. Devido

aos preconceitos, ao medo ou a afeição do sujeito em relação à cidade, as paisagens que se formarão através da sua percepção dará mais importância a alguns elementos do espaço em detrimento de outros. Quando, pois, a cidade é observada por um sujeito, os seus lugares, ruas, quadras, edifícios, etc., recebem determinados níveis de significação. Isso quer dizer que cada sujeito percebe o espaço da cidade de acordo com suas próprias experiências, criando, portanto, a imagem de uma cidade imaginada, impregnada de conteúdo simbólico e, por isso, diferente da cidade real.

Para Maria Helena da Costa (2005), a cidade só recebe determinado sentido à medida que ela é culturalmente estabelecida por uma vivência múltipla. Segundo a autora, as representações imagéticas da cidade são também responsáveis pela construção de um espaço que ultrapassa a configuração de um espaço real e concreto, mas que, por vezes, funciona como um elemento capaz de produzir espaços abstratos, simbólicos e imaginários. Esses espaços, portanto, são emprestados pelos sujeitos para significarem as suas próprias vivências no urbano. Dessa forma, o cinema “passou a ser visto como um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, de anônimos agentes históricos, mas também como registro do imaginário e das ações dos homens nos vários quadrantes do planeta”. (NÓVOA, 2008, p. 24)

Ainda neste sentido, não podemos ver a cidade apenas como um aglomerado de estruturas concretas e construídas materialmente, pois, além disso, a realidade urbana só se efetiva a partir das práticas cotidianas. É através do comportamento humano, nas apropriações e significações que as pessoas fazem do espaço concreto, que o uso dos múltiplos espaços da cidade reconfiguram a estrutura urbana e propõe uma nova forma de fazer funcionar esses espaços. Por isso que Costa (2005) ocupa-se em entender a cidade como linguagem, a ponto de perceber que os usos que se faz do espaço urbano configuram um sistema de comunicação.

A cidade de Brasília, por exemplo, por mais que tenha sido idealizada por urbanistas e arquitetos reconhecidos no mundo todo, o uso de algumas das estruturas que a compõe não se deu da maneira que se esperava. Os problemas decorrentes da superpopulação, da criação de cidades satélites e de periferias ao redor da Capital (e que se relacionam diretamente com ela), assim como os problemas de trânsito, malhas pluviais, assoreamento do Lago, etc., não puderam ser previstos desde o começo porque a maneira com que as pessoas usam os espaços transcende à especulação teórica prévia.

Ainda segundo Costa (2005), a maneira com que os elementos da cidade são utilizados, apropriados e (re)significados, não depende apenas das necessidades práticas

que surgem ao longo do tempo, mas se relacionam também com a interação entre os sujeitos que experimentam a cidade e as imagens que representam seus espaços. Da mesma forma, então, que a cidade interfere nas relações dos sujeitos (como vimos no capítulo anterior), deixando marcas no inconsciente dos seus habitantes, ela também recebe interferência dos diferentes tipos de uso que dinamizam seus espaços, revelando marcas do inconsciente coletivo.

Segundo Oliveira Júnior (2006, p. 02), “esse processo de contaminação é mútuo: no cinema proliferam alusões a lugares criados pela Natureza e pelos discursos e práticas sociais, da mesma maneira, nestes lugares naturais e sociais proliferam alusões a lugares criados no cinema”.

Então, quando o cinema cria suas próprias imagens da cidade, ele está assumindo que a cidade não funciona apenas como um pano de fundo para o desenvolvimento da trama, mas funciona como um elemento que contribui para o sentido geral do filme. No nosso caso, as imagens da cidade de Brasília tanto em *Insolação* quanto em *A Conceção*, apesar de serem baseadas em formas arquitetônicas e urbanísticas atuais, a cidade é “dramatizada” de maneira a tomar uma forma própria. As imagens produzidas por ambos os filmes são construídas para que a realidade seja percebida subconscientemente através do nosso imaginário, retratando, contudo, o convívio social e a experiência urbana em sua determinada espacialidade.

[...] mais que um conjunto de imagens, as cidades do cinema constituem parte do corpo da nossa experiência no mundo. Como as cidades “reais”, as cidades do cinema possuem uma espacialidade própria composta de territórios, lugares e não-lugares. [...] Em uma obra fílmica o espaço “real” é recortado, decomposto, recriado, sonhado, lembrado e por fim, vivido como parte de uma experiência que une as histórias cotidianas, as memórias de vida e as histórias de seus personagens. (BARBOSA, 1994, p. 64).

Portanto, vale destacar que quando falamos de espacialidade, não estamos nos referindo a espaços com área, metragem e fronteiras rígidas, mas estamos nos referindo a um espaço simbólico, que é construído de acordo com o imaginário corrente da própria cidade. A razão para considerarmos esse espaço simbólico é porque os lugares da cidade são apropriados, recriados e rememorados de acordo com a história das pessoas que são agentes transformadoras desse espaço.

O cinema corrobora com a criação desse espaço simbólico porque através das imagens que a obra fílmica apresenta, é que os acontecimentos são narrados, permitindo, assim, o resgate de memórias espacialmente vivenciadas em diferentes momentos pelo espectador. Retomando essa memória, as imagens contribuem também

para que cada sujeito requalifique suas experiências de acordo com as novas experiências que vive através do cinema, “produzindo aí novas memórias por meio de somas, comparação, classificação entre o já vivido com o atualmente experimentado e percebido”. (NEVES, 2010, p. 155)

É neste sentido que queremos trabalhar com os filmes, utilizando-os como veículos que permitem a visualização de alguma forma de percepção e experiência que determinados personagens constroem no decorrer da trama. Embora não tenhamos a pretensão de estabelecer as espacialidades fílmicas como algo totalitário e hegemônico, tentaremos perceber como elas podem ter sido construídas de acordo com quatro principais fatores: 1) as técnicas cinematográficas; 2) a estrutura urbana presente; 3) as memórias e os imaginários construídos a partir da própria cidade; 4) as teorias geográficas que definem certas espacialidades contidas nas representações.

Dessa maneira, nos sentiremos mais à vontade para aprofundar um pouco mais as discussões trazidas pelos filmes.

4.1. Brasília nos filmes

A partir daqui, pretendemos analisar alguns detalhes do filme *Insolação* e do filme *A Conceção* para compreendermos melhor como a linguagem cinematográfica produz, e ao mesmo tempo é produzida, pelas espacialidades de Brasília. Neste sentido, daremos atenção às imagens mentais e simbólicas que se criam a partir da narrativa, da tomada, do foco, da iluminação, dos discursos e das próprias experiências que os personagens vivem dentro da trama.

A princípio, nos debruçaremos sobre a arte de Felipe Hirsch e Daniela Thomas. *Insolação* é um filme com um alto nível de exploração espacial, apresentando, durante toda a narrativa, a percepção das espacialidades de Brasília. Logo em seguida, nos ocuparemos em analisar o filme de José Eduardo Belmonte, observando também a construção espacial que ele sugere. *A Conceção* é um filme que ao invés de se preocupar em criar propriamente as imagens simbólicas, enquadrando os espaços materiais da cidade, tenta, por sua vez, narrar essa cidade através do uso, ou melhor, do não uso que os personagens fazem dela.

Ambos os filmes têm sua maneira particular de (re)produzir os espaços de Brasília através das “re-apresentações” que fazem da cidade, mas, ao mesmo tempo,

também têm inúmeros pontos de contato. Entendemos, portanto, que perceber a relação entre essas espacialidades, mesmo que elas sejam produzidas pela experiência e pela percepção do sujeito, é também apresentar um caminho para perceber os imaginários que permeiam a vivência e a apropriação dos seus espaços.

4.1.1. A Brasília de *Insolação*.

O filme *Insolação* foi dirigido por Felipe Hirsch, que é um dos ícones na direção e produção do teatro brasileiro, e Daniela Thomas, que há mais de dez anos é parceira de produção e direção do cineasta Walter Salles. Hirsch fundou a Sutil Companhia de Teatro, em 1993, e a partir desse trabalho conheceu e compartilhou diversas obras com Daniela. Ela, por sua vez, fez parte da equipe técnica de alguns filmes, como *Terra Estrangeira* (1996) e *Linha de Passe* (2007), ambos filmes de Salles. Em 2009, Felipe Hirsch e Daniela Thomas decidiram fazer *Insolação*; o filme foi apresentado em diversos festivais, inclusive na Mostra Orizzonti do 66º Festival de Veneza. Em Brasília, o filme foi exibido durante o 42º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ocasião em que veio a receber prêmios.

Insolação retrata a cidade de Brasília como um deserto, construindo uma fotografia de uma cidade vazia, em que as ausências de circulação ou socialização urbana são elementos que preenchem de significado as ações pessoais dos seus personagens. O filme conta histórias, que, por ora, são preenchidas de encontros e desencontros, se propondo a discutir temas como os amores e suas perdas. Quatro personagens compõem essas histórias e a ligação entre elas é feita pelo personagem de Paulo José (Andrei) que, por sua vez, é o principal narrador do filme.

A melancolia do amor e dos desencontros vividos pelos personagens se confunde com o silêncio e com a solidão, proporcionados com frieza pela monumentalidade da cidade de Brasília. A espacialidade criada em *Insolação* é resultado de um imaginário que percebe a cidade como uma utopia irrealizável, tanto urbana como socialmente. Por isso, o que vemos de Brasília no filme são fragmentos de um espaço em ruínas, palco de relações frias e solitárias, com uma presença tão

opressiva e vertiginosa que minimiza as ações dos personagens, que vagam como fantasmas entre as toneladas de concreto¹⁹.

Já na primeira cena, o filme nos convida a perceber a espacialidade como um dos personagens da trama. O plano aberto, que enquadra Andrei (Paulo José) no telhado de um prédio e a vasta paisagem que o cerca, é uma espécie de introdução ao debate sobre a relação entre o homem e uma cidade aterradora, cujos imensos espaços vazios engolem a presença e a identidade dos seus personagens.

Depois de ter lido e anotado algo num caderno que sempre o acompanha, Andrei já aparece em outro lugar, agora em *close-up* (recebendo, portanto, mais destaque que a paisagem), olha para a câmera, estala os dedos, pede atenção e diz:

“Tristeza. É triste que a tristeza seja tema da nossa conversa. Os pássaros cantam e o sol esconde o frio da nossa bela cidade. Mas eu não estou aqui para falar sobre a cidade, eu estou aqui para falar sobre o amor. Eu espero que vocês honrem esta minha paixão à qual eu dediquei toda a minha vida. Todos estes anos. Deixe-me ser claro e obscuro. Guardem suas perguntas, confiem no mistério e nada de comidas barulhentas. [Corta. A câmera fica distante – é possível ver que o personagem está numa grande sala vazia. Ele continua:] Esta ficção me desperta do sonho de minha vida, ela prova que eu não estou morto! [A câmera volta para perto] Estou apenas morrendo. Morrendo.”

Logo depois, ouvimos a voz em *off* de outro homem, que diz: “Você não pode usar essa sala.” Isso nos faz entender que o personagem representado por Paulo José estava usando a sala para ensaiar uma fala teatral ou qualquer outro discurso performático, fruto das anotações do seu caderno. Essa fala em *off* também é usada como um recurso do filme para justificar, dentro da sua própria narrativa, aquele discurso aleatório de Andrei, para que aquele discurso faça algum sentido no enredo. Mas apesar disso, o *close-up* no personagem nos permite ouvir esse monólogo como se ele fosse um discurso produzido direto para o espectador.

Dentro da narrativa do filme, essas primeiras cenas funcionam como uma espécie de introdução. Elas expressam a abertura do diálogo entre o filme e o público e, contudo, apresentam ao espectador algumas pistas do que ele deve buscar na trama. Logo no início do monólogo já existe uma grande pista sobre o papel da cidade na trama. Pois a sua relação com os personagens não poderia deixar de ser percebida, principalmente porque ela é tão presente que se torna também um personagem. Por mais

¹⁹ Ver crítica de Alexandre Agabiti Fernandez pela Folha de São Paulo, em 26 de Março de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2603201013.htm>. Ver também a crítica de Túlio Moreira para “Cinema com Rapadura”, em 03 de Abril de 2010. Disponível em: <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/157557/insolacao/>.

que o tema central da trama seja o amor, não é possível vê-lo sem antes perceber “o frio da nossa bela cidade”.

As paisagens amplas também são fundamentais para o desenvolvimento da trama. Desde o plano aberto de cima do telhado, até o plano distante dentro da sala de ensaio, o personagem ocupa um espaço mínimo dentro do plano, sendo completamente envolvido pelo ambiente que o cerca. Um ambiente cuja paisagem apresenta uma ausência de pessoas, de ruídos, de movimento, de cor, de vida.

Nessa introdução também nos é revelada a importância do silêncio. Os microfones captam o som ambiente, que por sinal é bem silencioso, e não há trilha sonora. Talvez por isso o discurso do personagem tenha nos orientado a prestar atenção, se entregar à trama e, além de tudo, não comer “comidas barulhentas”. O silêncio, neste sentido, seria um fator que colaboraria para que se percebessem as ausências, as friezas e as tristezas que envolvem a trama e os personagens.

O filme explora bastante as tomadas aéreas, justamente para destacar a imensidão espacial onde os personagens se deslocam. A câmera geralmente é fixa e só corta o plano quando o personagem termina de percorrer todo o enquadramento. Também é explorado o plano alternado, como um recurso que permite contar as histórias dos diferentes personagens simultaneamente. É através desse recurso que o filme apresenta também a relação que existe entre essas histórias.

Em um plano alternado a cena mostra Andrei, que caminha e lê o seu caderno em voz alta, e apresenta também outros personagens que estão sentados num quiosque que, pelo que parece, é o destino do poeta. A sua voz, então, por ora fica em *off*, enquanto os outros personagens são apresentados, dando uma ideia de continuidade temporal e espacial da cena. Ele chega, pede um café e se senta ao balcão. Outra voz em *off* responde que naquele lugar não se serve café. Ele observa o homem que está sentado ao seu lado e começa a divagar sobre o amor, mesmo que não conhecesse nenhuma das pessoas que estavam lá.



Figura 18: Quiosque onde os personagens, por vezes, se encontram. [Fonte: *Print Screen*]

No meio do seu discurso, ele diz:

O amor não foi feito para sermos felizes, mas para nos sentirmos vivos. Mas chega de falar de mim, fale um pouco sobre você [fala com o homem do lado e pergunta:] O que você acha de mim? Vamos falar de vocês. Do que vocês gostam? O que vocês acham certo? Hum? Vocês dois estão aqui vivendo, não?

Esse momento seria o instante apropriado para um diálogo entre os personagens que, até agora, permaneciam solitários. Quando Andrei puxa assunto, fazendo perguntas diretas às pessoas que tinha acabado de encontrar, pretendendo conhecê-las melhor, todos permanecem calados, não se dispõem à socialização. Um dos personagens se levanta e sai, outro o hostiliza, demonstrando uma desconfiança do seu objetivo em quebrar o silêncio. Andrei ainda insiste, dizendo que gostaria de voltar àquele lugar para que as pessoas pudessem falar mais sobre si mesmas. Todos permanecem calados, como se ficassem indiferentes à tentativa de socialização e preferissem se manter introspectivos, melancólicos, silenciosos e sozinhos.

Os personagens que são apresentados nessa cena, que escutam o discurso que Andrei fazia no quiosque são os personagens que constituem as quatro histórias de amor durante a trama. Um garoto de 12 anos chamado Vladimir (Antônio Medeiros) que se apaixona por Estela (Leandra Leal), uma jovem que veio à cidade para ser tratada pelo pai desse garoto, que é médico. Uma jovem ninfomaníaca, Lúcia (Simone Spoladore), que é irmã de Vladimir. Um homem de meia idade chamado Léo (Leonardo Medeiros) que se apaixona por uma jornalista (Maria Luísa Mendonça) e, ao mesmo tempo, despreza o sentimento de Zoyca (Daniela Pieszyk), uma menina de 13 anos, filha do seu

chefe. E, por fim, um homem (André Frateschi), vigia de um prédio abandonado, que se torna uma incógnita no decorrer da trama por não pronunciar nenhuma palavra, mas que ainda assim, é protagonista da sua própria história de amor e perda.

O nome Brasília nunca é pronunciado. Mas uma das primeiras cenas em que é possível identificar a cidade é o plano que ultrapassa uma avenida, enquadrando uma parada de ônibus.



Figura 19: *Insolação*, o vigia numa parada de ônibus em Brasília. [Fonte: *Print Screen*]

À esquerda do quadro, uma paisagem ampla, ao fundo, uma grande construção “no meio do nada”. Uma presença preenchida de ausências. O silêncio ainda persiste. Não passam carros. O vigia está sozinho na parada, olhando um livro e comendo cerejas.

Lúcia anda sozinha entre prédios imensos. Novamente o plano aéreo sugere a minimização da personagem, que é engolida pelo tamanho dos objetos do espaço. Ela tem uma maquiagem forte nos olhos, meio borrada, que contrasta com a palidez da sua pele. Seu cabelo bagunçado e a expressão tristonha que carrega revelam que a personagem leva consigo incômodos internos. Ela atravessa o Eixo Rodoviário pelas passarelas subterrâneas de Brasília e anda pelas superquadras, ambas vazias.



Figura 20: Lúcia minimizada entre prédios [Fonte: *Print Screen*]

Apesar da solidão e da melancolia de Lúcia, ela experimenta a cidade, mas se desloca como se tivesse numa constante busca por algum lugar de calma. É através das andanças de Lúcia que no minuto 38 do filme aparece o primeiro figurante, dentro de um ônibus que só transporta ele e ela.

Vladimir, por sua vez, aparece em inúmeras cenas do filme andando de bicicleta. Entre os amplos e vazios espaços, ele experimenta a cidade como se ela fosse uma janela aberta, que permitisse, portanto, uma sensação de liberdade e leveza. Um espaço emblemático por onde passa Vladimir é a Ponte Juscelino Kubitschek, que se encontra vazia, sem a presença do trânsito de um carro sequer.

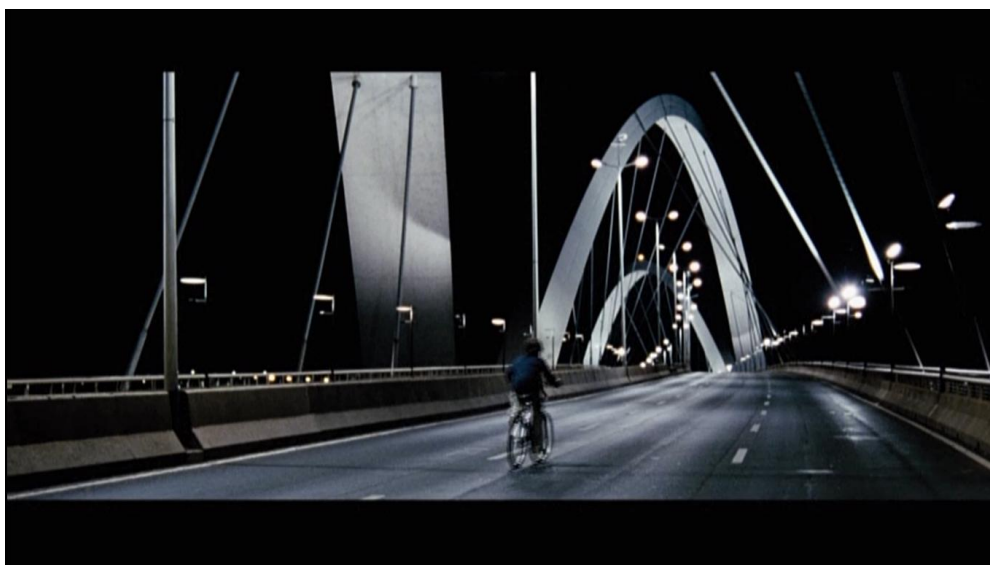


Figura 21: Vladimir andando de bicicleta sobre a Ponte JK, em Brasília. [Fonte: *Print Screen*]

Nesses momentos, Vladimir sublima suas preocupações, decepção e frustrações sentindo-se livre, valorizando uma espacialidade que não o oprime, mas que o convida ao movimento.

Ele se encontra com Estela no apartamento que ela alugara de seu pai. Nesse lugar, os dois se sentem à vontade para flertarem, demonstrando afetos e buscando um sentimento que os tirasse do tédio e da solidão. A mobília de Estela continua encaixotada, espalhada no meio dos cômodos. Eles conversam sentados sobre as próprias caixas ou até deitados no chão. Isso nos faz pensar que as referências espaciais de Vladimir não dependem dos elementos ou da disposição que eles têm no espaço, mas nos permitem inferir que as referências espaciais dele estejam diretamente relacionadas com a presença ou com a ausência de Estela.

Quando está dentro de casa, Vladimir é provocado pelo desgaste do casamento de seus pais, principalmente porque presencia as brigas do casal. Vez ou outra, o garoto também protagoniza as brigas com seu pai, justamente porque eles “disputam” o amor de Estela. Quando ele se percebe desconfortável dentro da própria casa, Vladimir busca proteção e acolhimento num lugar que considera ser só seu. Dentro do seu quarto, há uma barraca, onde aparentemente ele lê, brinca e dorme; e é lá que ele se refugia.

Léo é mandado pelo seu chefe ao aeroporto para desembarcar Ana, a jornalista por quem ele irá se apaixonar. No corredor em que ela espera por ele, no aeroporto, não tem ninguém. A câmera permanece fixa desde quando Léo entra no quadro, no final do corredor, até quando eles voltam para lá.



Figura 22: Ana, em primeiro plano, esperando Léo, no segundo plano. [Fonte: *Print Screen*]

Já dentro do carro, Ana pergunta o que as pessoas costumam fazer pela cidade. A resposta de Léo é contraditória às imagens produzidas pelo filme até aquele momento. Ele diz que as pessoas costumam andar pelas ruas, visitar a Catedral, mas até nesse momento não é mostrado nenhum figurante, ou qualquer outra pessoa pela rua.

Se conhecendo melhor, Léo apaixona-se por Ana. Ela se demonstra uma personagem transitória, que chegou há pouco e logo vai embora, mas que ainda assim está disposta a se relacionar – mesmo que isso já tivesse um prazo de validade. Por vezes, ele se vê encurralado pelo amor de Zoyca e pelo sentimento que cultivara por Ana. É um personagem cheio de tensões, capaz de criar uma expectativa de que a qualquer momento pode ter uma explosão colérica. O lugar de segurança de Léo é o seu carro; é aí que ele se permite projetar seus desejos, aliviar-se de suas preocupações e enfrentar suas dores. Alguns momentos de ternura que o personagem vive, ele compartilha tanto com Ana, como com Zoyca. Ele consegue aproveitar os instantes de uma emoção superficial para evitar as manifestações intempestivas.

Em um de seus momentos com Ana, enquanto ouviam o barulho de uma festa, nas “ruínas” do prédio onde estavam, Léo começa a dizer:

essa festa acontece todos os anos. Há muitos anos. Na verdade, ela começou por causa de uma história. Essas pessoas queriam começar uma cidade nova, só que pra chegar até aqui, elas tinham que atravessar o deserto. Mas elas nunca chegaram aqui, elas se perderam. E, quanto mais elas tentavam encontrar o caminho para fora do deserto, mais elas se enfiavam nele. Aí, finalmente, elas não tinham mais pra onde ir e também não tinham como voltar. Então elas decidiram transformar a longa, a lenta, inevitável morte numa grande festa no meio do deserto. Pra celebrar a jornada até aqui.

A partir da fala desse personagem é possível compreendermos que ele percebe a cidade de Brasília como o resultado de uma tentativa frustrada de “superar” o deserto. Para ele, nunca se conseguiu realizar a utopia de uma cidade viva, capaz de representar a identidade comum a todos os brasileiros. Nesse sentido, Brasília seria a extensão de um deserto arraigado de ausências, onde o silêncio e a solidão colaboram para que a cidade seja fragmentada pela experiência pessoal de cada um.

O vigia, personagem mais silencioso do filme, também tem os seus encontros e desencontros. Numa noite, enquanto trabalhava, encontrou-se com uma mulher que disse sentir a sua falta. Os dois se beijaram, dormiram juntos, mas ao acordar, ele se percebeu novamente sozinho. A iluminação da cena não nos permite identificar a mulher, como se ela fosse a sombra de um fantasma que aparece e desaparece quando

bem entende. De manhã, o vigia acha um bilhete deixado pela mulher em que dizia apenas três palavras: “Você, obrigada, eu.”

Esse personagem cuida de um prédio velho, cheio de marcas do tempo. A sujeira dos cômodos, a pouca iluminação e o acúmulo de folhas nos dá a impressão que o prédio é uma rugosidade do espaço, um lugar que resistiu às transformações do tempo e resolveu manter-se no passado.



Figura 23: O vigia dormindo sobre uma pia, no prédio onde trabalha. [Fonte: *Print Screen*]

O seu lugar de segurança é o quiosque em que vez ou outra se encontra com Andrei, simplesmente para ouvir o que ele tem a dizer. Apesar de ser extremamente calado, esse personagem é o único que se mostra intimamente interessado em “socializar-se” com alguém.

A história desses personagens, durante toda a narrativa, está inevitavelmente associada à maneira que percebem e experimentam os espaços da cidade. Por isso, podemos dizer que dificilmente a trama poderia sobreviver sem as potenciais espacialidades que Brasília oferece. Nesse filme, vemos uma cidade deserta, socialmente fria, com uma monumentalidade aterradora e que é portadora de espaços vazios e ausentes. É, portanto, através da exploração das características que possivelmente podem ser percebidas e experimentadas na “verdadeira” Brasília, que o filme constrói uma espacialidade simbólica, que de maneira indispensável também guia as ações e os sentimentos dos diversos personagens de *Insolação*.

4.1.2. A Brasília de *A Conceção*.

Ainda no sentido de análise das espacialidades produzidas pela linguagem cinematográfica, também tivemos a pretensão de examinar e relacionar as diversas representações espaciais de *A Conceção*, nos orientando a partir de tudo que vimos até aqui sobre as representações do espaço no filme *Insolação*.

A Conceção, lançado em 2005, é um filme de José Eduardo Belmonte, um cineasta brasileiro, formado na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, e que desde 1997 contribui com o cinema nacional. Assim como *Insolação*, o filme de Belmonte ganhou prêmios no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, especificamente o de melhor Montagem e de melhor Trilha Sonora.

Fruto da primeira geração nascida na Nova Capital, Belmonte faz questão de mostrar perspectivas sobre a espacialidade da cidade em seus filmes. Numa palestra organizada pela professora Érica Bauer para a disciplina “Argumento e Roteiro” da Faculdade de Comunicação da UnB, no dia 05 de Abril de 2012, ele mesmo diz que “o cineasta tem uma relação objetiva com espaço” e que, portanto, representa esse espaço segundo suas próprias experiências.

Ele disse também que durante sua infância e adolescência, em meados das décadas de 1970 e 80, a cidade de Brasília ainda se apresentava como um grande canteiro de obras, em que as mudanças estruturais do espaço ocorriam de uma forma muito acelerada. A impressão que dava era que a cidade ainda não tinha se consolidado urbanisticamente e isso contribuía para que as pessoas não conseguissem também consolidar uma identidade nesse lugar.

Segundo ele, nessa época soava estranho alguém dizer que era de Brasília. A cidade era muito nova, ainda em consolidação, não se tinha uma tradição cultural ou simbólica. As pessoas ainda carregavam consigo hábitos dos lugares de onde vieram e, por isso, ainda não existiam pessoas que se sentissem literalmente brasileiros.

Nas palavras de Belmonte, “Brasília era uma cidade vazia” e essa percepção o incomodava. Ele diz que todos os seus trabalhos, mesmo aqueles feitos fora da cidade, são resultados de uma constante busca pelo “espírito brasileiro”. Entendemos que a busca por esse espírito da cidade é, em contrapartida, uma busca pela definição de sua própria identidade, a busca de uma geração que cresceu junto com a cidade, sem saber, por vezes, separar o que são as suas próprias características e as características inerentes ao espaço. Como se ele estivesse sempre tentando descobrir como sua relação com os

espaços vazios de Brasília contribuía para que tanto ele mesmo como a própria cidade se consolidasse.

Finalmente, o que nos interessa destacar da palestra de Belmonte é a sua preocupação com a condução das experiências espaciais na cidade de Brasília. Ele sente falta que os brasilienses se apropriem dos espaços da cidade, se incomoda de ainda perceber um certo fantasma de vazio, que esfria as relações sociais da cidade e impedem a consolidação do espírito brasiliense. Para ele, filmar a cidade de Brasília é apropriar-se dos seus espaços, (re)significando suas formas e funções de acordo com o conteúdo simbólico da memória e da experiência. Portanto, ele mesmo reconhece que filmar Brasília pode ser um risco de autobiografia, justamente porque se sente mais atraído em filmar os lugares em que ele teve suas relações mais profundas de identidade.

A *Concepção* conta a história de um grupo de jovens brasilienses que, frente ao tédio e à solidão proporcionados pela cidade de Brasília, decidem se reunir num modesto apartamento da Asa Sul para se entregarem a delírios, orgias e consumo de drogas. A partir dessas reuniões, sem pretensões políticas ou ideológicas, eles criam um pacto de confiança entre si, denominado por eles mesmos como “República da Concepção”, que os permitem ter experiências inusitadas.

No filme de Belmonte, Brasília se mostra um espaço contraditoriamente claustrofóbico e asfixiante, principalmente para os jovens. A falta de opções de lazer e a distância simbólica entre os seus moradores, faz com que a cidade se apresente como um espaço sem perspectiva, que ao contrário de *Insolação*, não é um espaço que oferece um convite ao movimento, tampouco um espaço capaz de sustentar alguma esperança para o futuro. Neste sentido, Brasília em *A Concepção* é uma cidade que favorece a reclusão dos sujeitos em seus lugares de segurança. Um lugar que seja um *oásis* no meio do deserto hostil da cidade.

Desde o seu projeto, Brasília foi planejada segundo uma racionalidade espacial lógica. As formas, funções e a disposição dos elementos no espaço da cidade foram definidas segundo cálculos, esquemas e modelos científicos. A tentativa de se criar uma cidade utilitária, que fosse capaz de conter uma linguagem logicamente racional (que pudesse até servir de inspiração para a tomada de decisões políticas do Congresso) pode não ter sido uma escolha que privilegiasse quem fosse morar na cidade.

Por ora, podemos pensar que os personagens de *A Concepção* percebem essa linguagem lógica da cidade como uma estrutura inerte. Não se sentem livres, pois, para

usar, experimentar e viver a cidade de acordo com os seus próprios interesses. Ao contrário, têm a sensação que a cidade foi planejada para ser exatamente o que ela é.

No filme, a cidade de Brasília não se apresenta como um espaço físico, logicamente planejado, nem é identificada pela sua presença concreta. Assim como *Insolação*, o filme evita os cartões-postais, preferindo mostrar uma cidade extremamente fragmentada. Ao invés de priorizar a representação de uma percepção simbólica do espaço, *A Conceção* se ocupa em mostrar a utilização, ou a não utilização dos espaços da cidade.

Na maior parte da trama, os personagens se encontram entre quatro paredes. Quando experimentam o espaço exterior, a cidade quase não recebe o foco da câmera, mas a sua função primordial na narrativa está justamente aí, ela é buscada fora do campo. Brasília não aparece com frequência nas tomadas de *A Conceção* porque nem os seus próprios personagens a percebem. A cidade é tão diluída, heterogênea e fragmentada que, ao mesmo tempo, não constrói sua própria identidade, nem permite também que os seus usuários construam a deles.

Neste sentido, podemos dizer que o filme explora a ideia de uma cidade logicamente racional para fazer que ela perca sua vida. Quanto mais razão possuir um espaço, ou quanto mais autonomia ele tiver, menos as pessoas se sentirão à vontade para usá-lo do jeito que quiserem, mas se sentirão coagidas a reproduzir um padrão previamente estabelecido de comportamento. Isso faz com que possamos pensar em uma cidade que desfavoreça a socialização e a identificação dos seus usuários, uma espacialidade que poderia ser definida como um *não-lugar*.

No filme, a “República da Conceção” foi formada, em teoria, para ter um caráter libertário, que negasse a manutenção de uma única identidade nos seus participantes e que, ao mesmo tempo, os incentivasse a construir uma identidade múltipla e adaptável. Essa foi a saída que os personagens de *A Conceção* acharam para evitar os desgastes de uma busca interminável pela identidade criada na cidade. Para eles, seria melhor seguir a não identidade proposta pela própria cidade do que tentar descobrir o que de mais autêntico existe nela.

Muitos críticos, quando se deparavam com esse enredo e com as técnicas cinematográficas que privilegiavam a câmera na mão em 8mm (como uma filmagem caseira), costumam comparar o filme de Belmonte com as produções do cineasta Lars

Von Trier, principalmente estabelecendo um paralelo com o filme *Os Idiotas* (1998)²⁰. Em resposta a isso, Belmonte diz (naquela palestra há pouco referida) que fez o roteiro de *A Conceção* no ano de 1986 e que, portanto, não poderia ter sido influenciado pelo filme de Lars Von Trier, ainda não filmado.

Apesar de o grupo aumentar a cada dia, as ideias concepcionistas eram compartilhadas por principalmente quatro personagens da trama. O dono do apartamento, Alex (Juliano Cazarré), cujos pais o deixaram em Brasília para trabalharem como diplomatas na Espanha; Lino (Milhem Cortaz), o melhor amigo de Alex, também filho de diplomata e, neste caso, o principal narrador do filme; Lis (Rosanne Mulholland), amiga dos dois e que por ora compunha um dos vértices do triângulo amoroso; e Xis (Matheus Nachtergaele), o concepcionista nato, que influenciava intensamente o comportamento do trio. Existem mais dois personagens do grupo que não atingem o mesmo nível de participação na trama quanto os quatro apresentados, mas que sempre estão interagindo nas cenas. Eles são: Márcio (Marcelo Grossi) e Ariane (Gabrielle Lopez).

No primeiro plano do filme, a cidade de Brasília também já é apresentada como uma personagem importante.

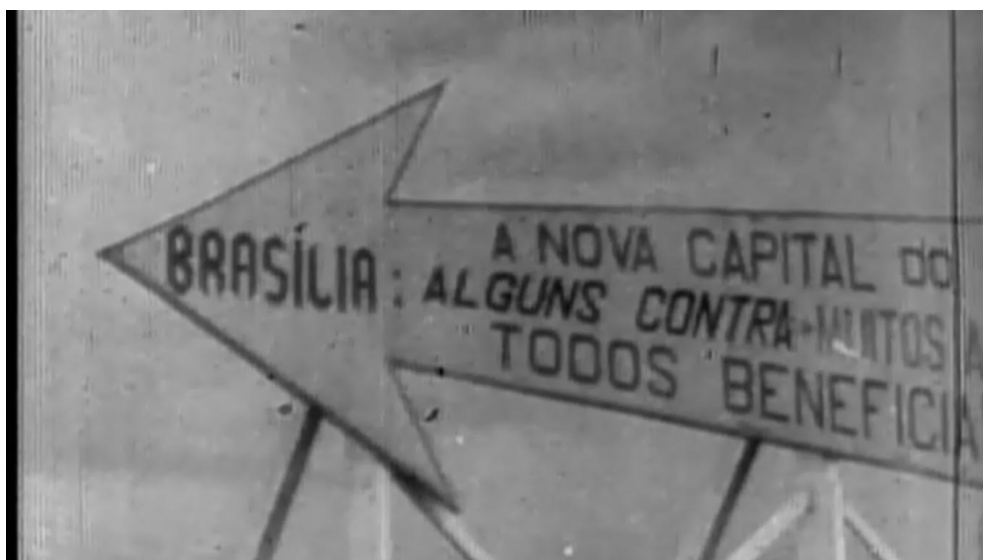


Figura 24: Primeiro plano de *A Conceção*. [Fonte: *Print Screen* da versão do filme disponível no YouTube.]

²⁰ Ver crítica de Leonardo Mecchi para o blog “Enquadramento”, em 11 de Maio de 2006. Disponível em: <http://enquadramento.blogspot.com.br/2006/05/concepo.html>. Ver também crítica de Filipe Furtado à revista *Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/critaconcepcao.html>.

É mostrada uma placa, com o formato de uma seta, mostrando a direção em que está sendo construída a Nova Capital. “Brasília: A Nova Capital do Brasil. Alguns contra, muitos a favor, todos beneficiados!”. Entendemos que essa imagem é a porta de entrada para uma trama que só poderia acontecer em Brasília. É um convite ao espectador para que ele (re)conheça uma perspectiva diferenciada de Brasília, formada principalmente pelo grupo de jovens nascidos na cidade, que a veem, portanto, como um espaço de tédio e desamparo.

Em imagens de arquivo, Belmonte faz uma sequência que mostra alguns espaços marcantes da cidade ainda em construção. Ao mesmo tempo, Lino faz uma narração em *off* que ajuda a ratificar o motivo pelo qual aquelas cenas foram montadas. Assim como em *Insolação*, portanto, a introdução do filme orienta ao espectador que a essência da trama não é apenas constituída pela narrativa dos seus personagens, mas que dialoga intensamente com a forma com que eles percebem e experimentam os espaços de Brasília.



Figura 25: Imagens de arquivo usadas por Belmonte em *A Conceção*. [Fonte: *Print Screen* da versão do filme disponível no YouTube.]

Em *off*, Lino diz:

É, você não sabe o que é ser de Brasília. Eu não estou falando de você vir morar, com seu pai deputado, ou ter um emprego no serviço público de merda. Eu estou falando em ser de Brasília. Ficar em baixo do bloco, fazer porra nenhuma. Estudar pra concurso, ou ter uma banda de merda pra querer ser o Renato Russo.

Enquanto fala sobre sua experiência com a cidade de Brasília, Lino nos mostra como é construída a sua percepção sobre ela. Assim como o primeiro discurso de Andrei em *Insolação*, o discurso de Lino também é produzido diretamente ao espectador. Só que, neste caso, podemos entender isso principalmente através do roteiro, e não apenas através da linguagem cinematográfica. Neste sentido, entendemos que o objetivo do filme em contar as histórias psicodélicas dos concepcionistas é, entretanto, para demonstrar a solução que encontraram para fugir da “funcionalidade” da cidade.

O tédio é um dos fatores que mais incomodam Lino. Portanto, “ficar em baixo do prédio, fazer porra nenhuma” são características da sua geração e que, para ele, não são suficientes para preencher os seus vazios internos, nem para descobrir a sua própria identidade. Ele continua:

Pior aquele céu azul, bonito, mas quer dizer, porque no final das contas, naquela grama imensa, rola um monte de fascista passeando com seus cachorrinhos de merda, cagando toda a rua, achando que é dono do trânsito. Cá entre nós, vamos ser sincero um com o outro: Brasília é uma merda, né!?

Aqui, vemos outro fator negativo da cidade para ele. Os espaços abertos, aqueles que poderiam servir como uma sugestão ao movimento e às projeções de futuro (como a “grama imensa”), são utilizados por pessoas que de tão diferentes de Lino, ocupam, com suas próprias projeções, uma grande parte do espaço simbólico. Dividir o espaço com pessoas tão diferentes faz com que possamos entender o personagem como uma pessoa constrangida, que se sente apinhada pelos olhares e pelas expectativas dos outros.

Tanto o tédio, como a sensação de coação e aprisionamento simbólico, faz com que os personagens de *A Concepção* reconheçam sua impotência e o seu anonimato. É por isso que Lino termina dizendo:

Andava pela rua, via aquele céu de novo. Puta que pariu! Calor de merda, seco pra caralho, parece que você está o tempo todo com dor de garganta. Aí eu fui, fui, fui. Quer saber? Um dia eu resolvi tocar o foda-se. Sem CPF, sem telefone, sem endereço. Sem PIS, PASEP, carteira de trabalho. Eu nunca imaginei que ia conseguir isso.

Diante de tudo que vivenciava na cidade, Lino desistiu de permanecer em um estado de constante busca para passar a um estado conscientemente transitório e fragmentado. Nesse sentido, Brasília é tratada como espaço que origina mal-estar, vivido pelos seus personagens. Os concepcionistas buscam compensar a claustrofobia e falta de perspectiva sugerida pela cidade se permitindo ter experiências hedonistas;

desejando, portanto, superar as inconveniências de Brasília através do individualismo e da espontaneidade.

No início da trama, os personagens Alex, Lino e Lis são os únicos que aproveitam a liberdade de estarem sozinhos no apartamento. Lá, eles se permitiam viver experiências ímpares e fora do padrão estabelecido pela cidade. Logo no início, Ariane, a outra personagem que fará parte do grupo é apresentada. Ela e Alex se encontraram numa festa *country* e dormem juntos. Ariane é uma suicida em potencial, desacreditada de que pudesse reverter as situações de tédio e hipocrisia vistas em Brasília. Essa, pois é a percepção espacial da personagem. Uma Brasília sem funcionalidade e tão utópica quanto às tentativas de torná-la um lugar melhor.

Pouco antes de conhecer Alex, Ariane tinha tomado um punhado de remédios. Ao amanhecer, sem que soubesse disso, Alex se desespera com a falta de sinais vitais da garota. Embora já tivesse perdido as esperanças de reanimá-la, Alex se sente aliviado por escutar uma tosse de quem (feliz ou infelizmente) ainda vive.

A partir daí, Ariane é naturalmente inserida no grupo. Ela não tem para onde ir, pois não se dá bem com os pais, tampouco concorda com o modelo de vida que decidem seguir. Isso também contribui para a construção das espacialidades da personagem, pois entendemos com isso que ela não tem um lugar ao qual se sente pertencente, um lugar seguro e acolhedor. Ela, por sua vez, opta em fazer parte do grupo justamente porque foi bem acolhida. Na trama, portanto, o que outrora era um triângulo amoroso, se torna um quarteto.

Na sequência, outro personagem que é apresentado, mas não tem uma história que o sustenta como parte importante da trama é Márcio, também amigo de longa data de Alex. De maneira semelhante ao que aconteceu com Ariane, outro personagem é apresentado e inserido no grupo. Xis ganha acesso ao apartamento. Alex e Lino foram a um prostíbulo, conheceram Xis travestido de um personagem andrógono, que entre um trago e outro, apresentava ideias filosóficas niilistas.

Os três se dispõem a uma experiência sexual juntos, na casa de Alex. Na manhã seguinte, Xis toma café da manhã sem falar com ninguém, sem ao menos ter se preocupado com o consentimento do seu anfitrião e sai trajando terno e gravata. Curioso, Alex o segue e o observa dentro do salão de um prédio, participando de uma reunião de negócios. Xis se mostra uma pessoa que Alex não pensava que fosse. Mais tarde, quando questionado por Alex, Xis fala de sua opção em não parecer nada e, mais do que isso, argumenta sua opção em não querer ter qualquer identidade. Ele diz que se

esforça para ser diferente a cada dia, “porque ser preso em você mesmo é o mesmo que a morte”.

A partir daí, Xis nunca mais foi embora. É através desse personagem que o grupo passa a ter uma referência quase que paterna, permitindo com que suas ideias influenciassem o comportamento de todos. Em uma das reuniões que aconteciam no apartamento de Alex, a “cerimônia” ganhou um caráter mais formal. Liderada por Xis, essa reunião foi o marco inaugural do Manifesto Concepcionista.



Figura 26: Ato de fundação da "República da Conceição". [Fonte: *Print Screen* da versão do filme disponível no YouTube.]

Nessa cena, a montagem rápida contribui para que o ritmo da sequência seja alucinante. Xis, com a ajuda de alguns companheiros, lista algumas regras que definem o comportamento daqueles que desejam ser um concepcionista. A câmera passeia pelo lugar mostrando as reações de estranhamento das pessoas que iam pela primeira vez a essas reuniões. Dentre outras coisas, um concepcionista deve ter uma personalidade a cada dia, conseguir viver sem dinheiro, dormir pelado, participar de orgias sexuais e conseguir anular o ego. Ainda nessa reunião, o personagem Márcio sugere uma manifestação que faria parte de uma das cenas mais emblemáticas do filme: a queima das carteiras de identidades.

A essa altura, Lino, Alex, Lis, Márcio, Ariane e Xis já estavam compartilhando todo tipo de experiência. Lis parece ser a única pessoa do grupo que além de se entregar aos vertiginosos delírios do corpo e da mente, leva a sério a regra de ter uma personalidade a cada dia. Mesmo após dormir e acordar ao lado de Ariane,

constantemente ela fazia se passar por outra pessoa, demonstrando não reconhecer nem a própria parceira. Lis se torna uma estelionatária, passa um tempo viajando por inúmeros lugares, encarando cada um deles com se fossem um não lugar, uma espacialidade que lhe permitisse o anonimato.

Enquanto isso, mais pessoas se interessam em viver aquela experiência. Buscam o apartamento de Alex para preencherem o vazio do tédio. Não existe pudor, privacidade ou limpeza. A essa altura a realidade para os personagens também já não existia, pois vivem constantemente sob efeito de drogas, principalmente alucinógenas. A cidade permanece fora do campo, mas vez ou outra é lembrada por uma rápida montagem de cartões postais ressignificados.

Além das imagens de arquivo usadas na introdução do filme, os espaços urbanos de fácil identificação da cidade aparecem muito pouco. Ora ou outra, numa montagem frenética, espaços como o eixo rodoviário e o Setor Comercial, que poderiam ser tranquilamente usados como cartões-postais, são representados por uma perspectiva utilitária incomum. Uma perspectiva que ultrapassa o uso formal e coletivo desses espaços, privilegiando a reação de insatisfação dos personagens em relação à percepção de não lugares e de espaços de apinhamento.



Figura 27: O personagem Márcio (Marcelo Grossi) no Eixo Rodoviário. [Fonte: *Print Screen* da versão do filme disponível no YouTube.]

Logo depois que Lis volta ao apartamento onde tudo começou, ela se depara com um lugar cheio de pessoas desconhecidas, todas nuas, dormindo um sobre os outros. Ao invés de estranhar, Lis, mais concepcionista do que nunca, surpreende-se

positivamente com as proporções que o movimento tinha alcançado. Mesmo porque ela não sabia que essa utopia estava perto de acabar.

O começo do fim se revelou quando Alex se levanta pela manhã mais agitado que o normal. No seu desabafo com Xis, que não demonstrava dar tanta importância ao que ouvia, Alex se mostrou incomodado com a recorrente insônia e com a convivência íntima entre pessoas desconhecidas dentro da sua própria casa. Reclamava também por se sentir frustrado por buscar alternativas ilegais de escape da realidade e continuar sem resultados práticos. Alex se mostrou impaciente até pelo fato de viver quebrando códigos de condutas sociais e não conseguir com isso ter grandes mudanças na sua socialização comum.

Talvez por isso, Xis decide acabar com o manifesto. Ele sugeriu que o grupo explodisse uma bomba numa das lixeiras do Setor Comercial, onde houvesse uma maior quantidade de pessoas. Essa seria a última manifestação pública de insatisfação que o grupo praticava. Logo após o ato, através de um telefone público localizado nesse mesmo lugar, Xis denuncia o movimento para a polícia e para a família dos próprios membros do grupo. O movimento durou apenas três meses, mas pela quantidade de ações dos personagens e pelo ritmo impresso pela montagem na narrativa, o espectador pode ter a impressão que o tempo se passou mais depressa. É, portanto, neste momento, que o espectador também se sente frustrado, reconhecendo que a “República da Conceição” foi simplesmente uma espécie de brincadeira, e não um movimento político ou ideológico de fato.

Quando a polícia invade o apartamento de Alex, se salvam Lis, cujos próprios pais participaram da denúncia; Alex, retirado da casa de última hora por Lis; Lino, que coincidentemente sai de lá antes da chegada da polícia; o próprio Xis; e Ariane, que foi internada num hospício logo que seus pais souberam onde e com quem ela estava envolvida.

A partir disso, a trama explora o fato de que esses personagens passam a viver clandestinamente. Sobrevivendo de subempregos e de depoimentos secretos para os programas sensacionalistas da TV. Já no desfecho do filme, recorreremos a esses depoimentos, em que Lino nos ajuda a completar o sentido que viemos construindo do filme. Ele, portanto, demonstra a impotência que é viver em Brasília, expondo uma sensação que é dele, mas que se estende a toda a sua geração: “não vem com essa porra desse discurso babaca sobre Brasília, porque Brasília é uma coisa que só morando pra

saber. E num vem passar coisas boas sobre Brasília não. As únicas saídas [legais] aqui em Brasília é hospício, aeroporto ou serviço público”

Portanto, dentro da narrativa do filme, entendemos que essas palavras de Lino definem a maneira como os personagens se sentiam na cidade. A relação espacial, social e urbanística oferecida por Brasília não era suficiente para que fosse encarada por eles como uma opção; porque não era. A linguagem logicamente racional de Brasília não permitia que os seus usuários tivessem alguma opção de saída e, por isso, os personagens decidiram, por si mesmos, inventarem suas próprias experiências, alheios às expectativas do espaço e, ao mesmo tempo, seguros nos seus lugares de experiências.

Considerações Finais

Como vimos, ambos os filmes produzem uma espacialidade de Brasília baseada no imaginário de que a cidade não favorece a vinculação de sociabilidade, nem a criação de uma identidade comum; tampouco favorece a construção de uma tradição sólida. Neste sentido, as percepções de Brasília giram em torno da simbologia do sertão que, se define, antes de tudo, pelos seus vazios e pelas suas ausências.

Entendemos também que esse sertão no qual enquadramos a cidade de Brasília não é representado como um lugar que cristaliza uma única identidade, tampouco permite, assim, ser lembrado como um estandarte de autenticidade e genuinidade, como afirmava a historiografia dos anos 1990, a literatura dos anos 1930 e o Cinema Novo. O sertão que vinculamos à Brasília é aquele cenário híbrido e em constante busca pela memória e pelo passado dos mais variados personagens da trama sertaneja.

Dessa forma, seria possível relacionar essa espacialidade sertaneja de Brasília, produzidas pelos filmes que analisamos, com as representações do sertão produzidas pelo cinema contemporâneo que, por sua vez, passa a construir a imagem de um homem ansioso e desassossegado, consciente da transitoriedade das coisas e do fim das ilusões de tempos anteriores. Com isso, o sertão passa a ser menos autêntico e cada vez mais fluido, múltiplo e fragmentado.

É a partir dessa imagem fragmentada do sertão e do sertanejo que enquadramos a produção e o uso das espacialidades de Brasília. Não consideramos, pois, a Nova Capital como uma representação da unidade nacional, como um emblema de autenticidade identitária brasileira. Percebemos a cidade de Brasília como um espaço cujas identidades, em constante movimento, se deslocam e se transformam, assim como a representação do sertão em *Galiléia* (BRITO, 2008) e em *Cinemas, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005).

Portanto, as características de vazio, ausência e multiplicidade observadas na produção de imagens sobre Brasília é resultado da experiência dos sujeitos em relação à cartografia que potencialmente a cidade oferece. A linguagem lógica e racionalista da cidade favorece o anonimato, pois os seus usuários não se veem como parte integrante da sua dinâmica e, por isso, perdem momentaneamente sua identidade ao se sentirem oprimidos pelas normas utilitárias dos espaços construídos e planejados.

Dessa forma, podemos entender que existe a presença latente de uma desterritorialização, cujo sentimento de estrangeirismo pode ser compartilhado de

acordo com as inúmeras formas de percepção e experiência. Isso ratifica ainda mais a ideia de que Brasília não representa a pureza autêntica do brasileiro, mas que representa a multiterritorialidade dos mais variados sujeitos.

Considerando que a cidade de Brasília foi construída por pessoas de praticamente todas as regiões do Brasil, é possível, então, dizer que o fenômeno da *multiterritorialidade* não apenas faria surgir uma capital de todos, mas também faria surgir uma Brasília que se tornou a representação de um emaranhado de significações, de um trânsito intenso de valores e memórias e que, portanto, faz surgir também um imenso vazio, uma enorme ausência de autenticidade identitária no meio de inúmeras trocas e relações subjetivas.

O fato de Brasília ter perdido suas referências urbanas, como as esquinas, as praças da superquadra, o Setor de Diversões e o local de grandes eventos e manifestações políticas, fez com que as relações sociais e as oportunidades de convivência se enfraquecessem. Dessa forma, se tornou comum perceber que os espaços de interatividade de Brasília foram geralmente reduzidos aos lugares privados, produzindo, por fim, um isolamento dos indivíduos e um consequente vazio nas ruas e calçadas da cidade.

Neste sentido, podemos dizer que tanto em *Insolação* quanto em *A Conceção*, os espaços públicos de Brasília são representados ora com um caráter de vulnerabilidade e exposição, ora com um caráter de liberdade e movimento. Enquanto os pontos de encontro, geralmente os lugares fechados, são representados como um espaço de segurança e privacidade. Essa percepção, inclusive, só foi possível através da definição de *espaço* e *lugar* trabalhada por Yi-Fu Tuan (1983).

A partir disso, então, podemos dizer que essa ausência de contato entre os moradores de Brasília faz com que o cenário urbano da cidade não apresente lugares públicos que oferecem a sensação de pertencimento, mas que, ao contrário, crie um espaço propício ao *apinhamento* e às sensações de exposição e vulnerabilidade. Os sujeitos que dividem o espaço da cidade permanecem desconhecidos, distantes entre si e, portanto, causam um sentimento ameaçador de estrangeirismo.

Portanto, pensamos que a cidade de Brasília representa um cenário de múltiplas atuações, onde os personagens transitam de maneira indiferenciada em relação à socialização e tentam, de forma individual e simbólica, conservar sua identidade e suas experiências espaciais para além das estruturas urbanas da cidade. Dessa forma, Brasília não representa um sertão estático, mas um sertão que se assemelha ao sertão

fragmentado e em constante trânsito representado pela literatura e pelo cinema contemporâneo.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

ALMEIDA, António Augusto Marques de. Saberes e práticas de ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, José (Org.), **História de Portugal**. São Paulo: EDUSP/Unesp, 2001.

ANDRADE, Émile Cardoso. **O Cinema Brasileiro Contemporâneo e a Invenção do Sertão-Mundo: errâncias a céu aberto**. Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, 2011, (Tese de Doutorado).

AUGÉ, Marc. **Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9. ed. Campinas: Papirus, 1994.

BARBOSA, Andréa. Ronda: espaço, experiência e memória em sete filmes paulistas dos anos de 1980. In: NOVAES, S. C. et al. **Escrituras da imagem**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BEHR, Nicolas. **Poesília – poesia pau-brasília**. Brasília: Editora Lge, 2002.

_____. **Braxília Revisitada**. Brasília: LGE Editora, 2ª Ed, 2005.

_____. **Brasiliáda**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. **O Campo Historiográfico: entre realismo e as representações**. Brasília: UNICEUB, 2002.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Galiléia**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

CAMPOS, Neio. A segregação planejada. In: PAVIANI, Aldo (org.). **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2ª Ed, 2010.

CARPINTERO, Antônio Carlos Cabral. **Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998**. Departamento de Arquitetura, Universidade de São Paulo, 1998 (Tese de Doutorado).

CARVALHO, Carlos Marcelo de. **Nicolas Behr – eu engoli Brasília**. Brasília: Ed. Do Autor, 2004. Coleção Brasilienses. v.1.

CASTILHO, Ricardo. **A imagem de satélite: do técnico ao político na construção do conhecimento geográfico**. Pro-Posições vol.20 no.3 Campinas Sept./Dec. 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CHRISTOFOLETTI, Antonio. As perspectivas dos estudos geográficos. In: ____ (Org). **Perspectivas da Geografia.** Editora DIFEL, SP, 1982.

CLAVAL, Paul. **A História da Geografia.** Lisboa: Edições70, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. As paisagens urbanas e o imaginário fílmico. In: VALENÇA, Márcio Moraes e COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org). **Espaço, cultura e representação.** Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2005.

CRUZ, Olga. Alguns conhecimentos básicos para a fotointerpretação. In: **AerofotoGeografia 25.** São Paulo: IGEOG/USP, 1981.

DEBS, Sylvie. **Cinema e Literatura no Brasil:** os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional. Fortaleza: Interarte, 2007.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2003).

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

FURIATI, Gilda Maria Queiroz. **Brasília na poesia de Nicolas Behr:** idealização, utopia e crítica. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. **Brasília: de espaço a lugar, de sertão a capital.** (1956 a 1960). Departamento de História, Universidade de Brasília, 2008, (Tese de Doutorado).

GOMES, Eduardo Duarte. **Cinema: a estética do ciclo de Recife.** INTERCOM – Ver. Bras. De Com., S.Paulo, Vol. XVII, nº1, pág. 58-65, jan/jul 1994.

GRYNSZPAN, Maria; PANDOLFI, Dulce Chaves. Memórias de favelas, em favelas: favelas do Rio de Janeiro e direito à memória. In: GOMES, Ângela de Castro. **Direitos e Cidadania: memória, política e cultura.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007, pp. 65-90.

HAESBAERT, Rogério Haesbaert. **O mito da desterritorialização:** do “fim dos territórios” à multi- territorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. **Da Desterritorialização à Multiterritorialidade.** Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo. HEIDEGGER, Martin. **O Ser e o Tempo.** Parte I. Petrópolis: Editora Vozes, 3ª Ed, 1993.

HOLSTON, James. **A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia.** São Paulo: Companhia das Letras 1993.

KUBITSCHKE, Juscelino. **Mensagem de Ano Bom.** 1956/1957. Em: Revista Brasília. Rio de Janeiro, 1957, nº 1, Ano 1, p. 01.

LOWENTHAL, David. Geografia, Experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio (Org). **Perspectivas da Geografia.** Editora DIFEL, SP, 1982.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2ª Ed, 1999.

MÜLLER, Adalberto. **Cinema (de) novo, estrada, sertão : notas para (se) pensar Cinema, aspirinas e urubus.** LOGOS 24: cinema, imagens e imaginário. Ano 13, 1º semestre 2006.

NEVES, Alexandre Aldo. **Geografias de Cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico.** Entre-Lugar, Dourados, MS, ano 1, n. 1, 2010.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. **O que seriam as geografias de cinema?** Revista txt – leituras transdisciplinares de telas e textos. Belo Horizonte. UFMG. Número 2, 2006. p.1-6.

PANIZZA, Andrea de Castro; FONSECA, Fernanda Padovesi. **Técnicas De Interpretação Visual De Imagens.** GEOUSP - Espaço e Tempo, São Paulo, Nº 30, pp. 30 - 43, 2011.

PENNA, Antônio Gomes. **Percepção e realidade:** introdução ao Estudo da Atividade Perceptiva. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 2ª Ed, 1973.

PIAGET, Jean. **A construção do real na criança.** Rio de Janeiro: Zahar, 2ª Ed, 1975.

PLAUSTIUS, Caspar. **Navi Tupis Transacta Navigatio.** Novi Orbis OccidentaliS. 1621.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, V. 02, nº 03, 1989. pp. 1-15.

RELATÓRIO DO PLANO PILOTO DE BRASÍLIA. ArPDF, Codeplan, DePHA - Brasília: GDF, 1991.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROSA, Roberto. **Geotecnologias na Geografia Aplicada**. Revista do Departamento de Geografia da USP, 2005, n.16, pp. 81-90.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis: Introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TUAN, Yi-Fu. Geografia Humanística. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio (Org). **Perspectivas da Geografia** Editora DIFEL, SP, 1982.

_____. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Reflexões Preliminares. In: **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Papirus: Campinas, 1994. pp. 23-67.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Referências eletrônicas

<http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/157557/insolacao/>. Acesso em 30/01/2013.

<http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml>. Acesso em 20/08/2012.

<http://enquadramento.blogspot.com.br/2006/05/concepo.html>. Acesso em 01/02/2013.

<http://www.contracampo.com.br/79/critaconcepcao.html>. Acesso em 01/02/2013.

<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Hecateu0.html>. Acesso em 21/08/2012.

<http://www.historiabrasileira.com/biografias/pero-vaz-de-caminha>. Acesso em 21/08/2012.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3869. Acesso em 21/08/2012.

http://www.mis.rj.gov.br/acervo_sp.asp. Acesso em 16/02/2013.

http://www.sc.df.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=121:brasil-a-origens-e-historia&catid=49:guia&Itemid=50 Acesso em 21/08/2012.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2603201013.htm>. Acesso em 30/01/2013.

Filmografia

Abril Despedaçado. Brasil. Direção de Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Distribuição: Vídeo Filmes, Haut ET Court, Bac Filmes, Dan Valley Film AG, Miramax Films e Columbia TriStar do Brasil. 105 min, Cor, 2001.

Árido Movie. Brasil. Direção de Lício Ferreira. Produção: Murilo Salles e Lício Ferreira. Distribuição: Europa Filmes/M.A. Marcondes. 120 min, Cor, 2006.

Cangaceiro, O. Brasil. Direção de Lima Barreto. Produção: Cid Leite da Silva. Distribuição: Columbia Pictures, 105 min, p&b, 1953.

Central do Brasil. Brasil. Direção de Walter Salles. Produção: Arthur Cohn e Martine de Ciermont-Tonnerre. Distribuição: Sony Picture e Vídeo Filmes, 112 min, Cor, 1998.

Céu de Suely. Brasil. Direção de Karin Ainoüz. Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Habërle e Peter Rommel. Distribuição: Vídeo Folmes, 88 min, Cor, 2006.

Cidade de Deus. Brasil. Direção de Fernando Meirelles. Produção: Walter Salles. Distribuição: Lumière/Mirax Films, 135 min, Cor, 2002.

Cinema, aspirinas e urubus. Brasil. Direção de Marcelo Gomes. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu e João Vieira Jr. Distribuição: Imovision, 90 min, p&b, 2005.

Concepção, A. Brasil. Direção de José Eduardo Belmonte. Produção: Paulo Sacramento e Lili Bandeira. Distribuição: Imovision, 96 min, 2006.

Deus e o diabo na terra do sol. Brasil. Direção de Glauber Rocha. Produção: Renata de Almeida Magalhães. Distribuição: Versátil e Riofilme, 125 min, p&b, 1964. (Restauração digital DVD: Cinemateca Brasileira e Estúdios Mega, 2003)

Idiotas, Os. Dinamarca. Direção de Lars Von Trier. Produção: Vibeke Windelov. Distribuição: October films, 117 min, Cor, 1998.

Insolação. Brasil. Direção de Felipe Hirsch, Daniela Thomas. Produção: Sara Silveira, Beto Amaral, Pedro Igor Alcântara, Maria Ionescu. Distribuição: Europa Filmes, 93 min, Cor, 2009.

Se Nada Mais Der Certo. Brasil. Direção de José Eduardo Belmonte. Produção: 34 filmes, Film Noise, AB Produções. Distribuição: Imovision, , 120 min, Cor, 2008.

ANEXO 1

FICHA TÉCNICA DO FILME “INSOLAÇÃO”

Título original: Insolação

Gênero: Drama

Duração: 93min.

Lançamento (Brasil): 2009

Distribuição: Europa Filmes

Direção: Felipe Hirsch e Daniela Thomas

Elenco: Paulo José, Antonio Medeiros, Simone Spoladore, Leonardo Medeiros, André Frateschi, Maria Luiza Mendonça, Leandra Leal, Jorge Emil, Daniela Piepszyk, Emilio di Biasi

Roteiro: Will Eno e Sam Lipsyte

Produção: Sara Silveira, Beto Amaral, Pedro Igor Alcântara, Maria Ionescu

Direção de produção:

Co-produção: Nós Outros Produções e Dezenove Som e Imagem

Música: Arthur de Faria

Som:

Fotografia: Mauro Pinheiro Jr.

Desenho de produção:

Direção de Arte: Valdy Lopes

Figurino:

Edição: Livia Serpa

Pôster:



FICHA TÉCNICA DE *A CONCEPÇÃO*

Título original: A Concepção

Gênero: Drama

Duração: 96 min.

Lançamento (Brasil): 2006

Distribuição: Imovision

Direção: José Eduardo Belmonte

Elenco: Matheus Nachtergaele, Milhem Cortaz, Rosanne Holland, Juliano Cazarré, Murilo Grossi, Gabrielle Lopes.

Roteiro: Luís Carlos Pacca e Breno Álex

Produção: Paulo Sacramento e Lili Bandeira

Co-produção: Olhos de Cão Produções Cinematográficas, Anhangabaú Produções, Sacramento Filmes e Film Noise

Música: Zepedro Gollo

Fotografia: André Luís da Cunha

Direção de arte: Akira Goto

Figurino: Fabrícia Mancuso

Edição: Paulo Sacramento e José Eduardo Belmonte

Premiações: Ganhou os prêmios de Melhor Trilha Sonora e Melhor Edição, no Festival de Brasília.

Pôster:



ANEXO 2

TABELA 1: Cadastro de Trabalhos que envolvem a relação entre Geografia e Cinema

TÍTULO	AUTOR(ES)	TIPO	DADOS COMPLEMENTARES	PAG.	ANO	LINK
O Cinema e a Cidade: Algumas reflexões	Júlio Cesar de Lima Ramires	Artigo	GEOSUL n° 18, ano IX - 2º semestre de 1994	07-22	1994	http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/23642/21252
A Arte de Representar como Reconhecimento do mundo: o Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social	Jorge Luiz Barbosa	Artigo	GEOgraphia – Ano. II – No 3 – 2000	69-88	2000	http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/30/28
Desterritorialização e exílio no cinema de Walter Salles Júnior.	Regina Glória Nunes Andrade	Artigo	ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I.	241-246	2005	http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110829-actas_vol_1.pdf#page=239
As lutas por Terra e a atualidade da produção de Vídeo Documentário como instrumento de registro dos processos de produção do Espaço.	Eraldo da Silva Ramos Filho	Artigo	Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – Universidade de São Paulo	12307 - 12318	2005	http://www.observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Geografiasocioeconomica/Geografiaagraria/13.pdf
Walter Benjamin: seu pensamento e a geografia	Cláudio Benito Oliveira Ferraz	Artigo	Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo	5003-5026	2005	http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Teoriaymetodo/Pensamientogeografico/03.pdf
Algumas Geografias que o Cinema cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus	Wenceslao Machado de Oliveira Jr	Artigo	Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo	10630 - 10647	2005	http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Geografiasocioeconomica/Geografiaespacial/28.pdf
Cinema e Geografia: a idealização do Rural	Valesca Souza Farias	Dissertação	Dissertação (mestrado) - Universidade do Rio Grande do Sul - Instituto de Geociências, Porto Alegre, 2005.	01-117	2005	http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7997/000564093.pdf?sequence=1
O que seriam as geografias de cinema?	Wenceslao Machado de Oliveira Jr	Artigo	Revista txt – leituras transdisciplinares de telas e textos. Belo Horizonte. UFMG. Número 2.	01-16	2005	http://www.lettras.ufmg.br/atelaotexto/revistatxt2/wenceslao.htm

As paisagens urbanas e o imaginário fílmico	Maria Helena Braga e Vaz da Costa	Artigo	Espaço, cultura e representação. Natal, RN: EDUFRN.	81-96	2005	-
A Cidade como Cinema Existencial	Maria Helena Costa	Artigo	Revista de Urbanismo e Arquitetura, Vol. 7, No 2 (2006)	34-43	2006	http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3171/2280
Geografias de Cinema: a espacialidade dentro e fora do filme.	Antônio Carlos Queiroz Filho	Artigo	Estudos Geográficos, Rio Claro, 5(2): (ISSN 1678—698X)	73-91	2007	http://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/estgeo/article/view/1546/1320
Paisagens Sonoras em Cidades Cinemáticas	Glauco Vieira Fernandes; Ewelter de Siqueira e Rocha; Francisco Weber dos Anjos	Artigo	Anais XVII Congresso da ANPPOM.	-	2007	http://anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/sonologia/sonolog_GVFernandes_et_alli.pdf
A Cidade Imaginária: Territórios subjetivos em "Jogo Subterrâneo"	Glauco Vieira Fernandes	Artigo	Caderno de Ciências Sociais: Tendências – Edição Suplementar (maio/2007). Universidade Regional do Cariri-URCA, – Crato.	27-36	2007	http://www.urca.br/coloquioimago/01/textos/RevistaTendencias.pdf
A Trilogia sobre a Paisagem Carioca na obra de Nelson Pereira dos Santos	Luiz Claudio Motta Lima	Artigo	GEO UERJ, v. 2, n. 17 (2007)		2007	http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/geouerj/article/view/1328/1122
Cinema e periferia: constituição de um campo	Angela Prysthon	Artigo	III ENECULT - Faculdade de Comunicação/UFBa, 2007		2007	http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AngelaFreirePrysthon.pdf
Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome	Ivana Bentes	Artigo	ALCEU - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007	242-255	2007	http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf

A Construção do Espaço: estratégias cinematográficas e literárias em Volver, de Pedro Almodóvar	Fabiana Crispino	Artigo	XI Congresso Internacional da ABRALIC <i>Tessituras, Interações, Convergências – USP</i> .	–	2008	http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/062/FABIANA_CRISPINO.pdf
O Território em Cena: Geografia, Cinema e Imperialismo	Manoel Fernandes de Sousa Neto	Artigo	Revista da Faculdade de Letras – Geografia – Universidade do Porto II Série, Volume II, 2008	155-160	2008	http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6377.pdf
O Sertão Dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na Terra do Sol	Pedro Paulo Gomes Pereira	Artigo	Lua Nova, São Paulo, 74: 11-34, 2008	11-34	2008	http://www.scielo.br/pdf/ln/n74/02.pdf
Possibilidades de leitura do espaço em Noites brancas: os textos literário e fílmico	Joel Cardoso	Artigo	XI Congresso Internacional da ABRALIC. USP - São paulo, Brasil. Tessituras, Interações, Convergências		2008	http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/JOEL_SILVA.pdf
Por uma decodificação da transcrição: espaço e movimento em uma obra de Bernard Tschumi	Rovenir Bertola Duarte e Guilherme Ferreira de Arruda	Artigo	Revista Tecnológica, v. 18.	75-83	2009	http://eduemojs.uem.br/ojs/index.php/RevTecnol/article/view/8874/6003
Espaço e Teatralidade na Minissérie “Hoje é Dia de Maria”	Sylvia Nemer	Artigo	Teatro & Dança - Ano 12 - Número 12 - 2009.1 - PPGAC/UFBA	126-136	2009	http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/4342/3259
Dogville: um estudo do espaço fílmico/cênico pós-moderno	Maria Helena Braga e Vaz da Costa	Artigo	Teatro & Dança - Ano 12 - Número 13 - 2009.2 - PPGAC/UFBA	98-102	2009	http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/4018/2940
Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas	Maria Helena B. V. da Costa	Artigo	Pro-Posições, Campinas, v. 20, n. 3 (60)	109-119	2009	http://www.scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a08.pdf
A Caverna no Cinema: Análise Preliminar de Paisagens Naturais e Simbólicas	Luiz Afonso Vaz Figueiredo; Luiz Eduardo Panisset Travassos; Anderson Soares da Silva	Artigo	ANAIS do XXX Congresso Brasileiro de Espeleologia Montes Claros MG, 09-12 de julho de 2009 - Sociedade Brasileira de Espeleologia	85-93	2009	http://www.sbe.com.br/anais30cbe/30cbe_085-093.pdf

A Geografia das Imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer	Alice Natajraja Garcia Santos	Artigo	ESPAÇO E CULTURA, UERJ, RJ, N. 25, JAN./JUN. DE 2009	17-30	2009	http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3560/2480
O Filme como uma visão do Espaço e do Lugar: A Cidade de Queimados na visão dos Educandos	Luciana Cristina Araújo da Silva	Artigo	10º Encontro Nacional de Prática de Ensino em Geografia. Porto Alegre, 2009		2009	http://www.agb.org.br/XENPEG/artigos/GT/GT1/tc1%20(40).pdf
Os dois Orfeus, representações da paisagem favela no cinema: o olhar estrangeiro e o olhar do pertencimento	José Nazareno da Silva	Dissertação	Dissertação (mestrado) Universidade do estado do Rio de janeiro - Instituto de Geografia, 2009	01-121	2009	http://www.bdt.uerj.br/tde_arquivos/33/TDE-2011-11-21T184044Z-1969/Publico/Dissertacao.pdf
Geografias de Cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico.	Alexandre Aldo Neves	Artigo	<i>Entre-Lugar</i> , Dourados, MS, ano 1, n. 1	133-156	2010	http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/entre-lugar/article/viewFile/617/412
Construções Culturais - Representações Fílmicas do Espaço e da Identidade	Maria Helena Braga e Vaz da Costa	Artigo	<i>Entre-Lugar</i> , Dourados, MS, ano 1, n. 2.	17-32	2010	http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/entre-lugar/article/viewFile/670/743
O “cinema de periferia” e os festivais: práticas audiovisuais e organização discursiva	Daniela Zanetti	Artigo	Comunicação & Sociedade, Ano 31, n. 53, p. 191-214, jan./jun. 2010	191-214	2010	https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/CSO/article/view/1536/1930
Cinema e Geografia em busca de aproximações	Alexandre Aldo Neves e Cláudio Benito Oliveira Ferraz	Artigo	Espaço Plural • Ano VIII • Nº 16 • ISSN 1518-4196	75-78	2011	http://132.248.9.1:8991/hevila/Espacoplural/2007/vol8/no16/10.pdf
A Geografia vai ao Cinema	Antônio Carlos Queiroz Filho	Artigo	<i>RESGATE</i> (Revista Interdisciplinar de Cultura) Unicamp - vol. XIX, n. 21	58-67	2011	http://pt.scribd.com/doc/101784318/A-geografia-vai-ao-cinema
Filme e Geografia: outras considerações sobre a “realidade das imagens e dos lugares geográficos.	Maria Helena B. V. da Costa	Artigo	ESPAÇO E CULTURA, UERJ, RJ, nº29.	43-54	2011	http://www.nepec.com.br/revista.htm
Deslugar e Deslocamento em O Palhaço: imagens de transe e trânsito	Sandra Fischer	Artigo	Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. Curitiba, v. 12, n. 2.		2011	http://seer.utp.br/index.php/vol11/article/view/60/50

A Dimensão Espacial nos Filmes	Tiago de Almeida Moreira	Artigo	Revista de Geografia (UFPE) V. 28, No. 2, 2011	34-46	2011	http://www.ufpe.br/revistageografia/index.php/revista/article/view/431/368
Da Geografia às imagens do Cinema: uma discussão sobre o espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar	Karina Eugenia Fioravante e Sergio Ricardo Rogalski	Artigo	Revista Discente Expressões Geográficas, nº 07, ano VII.	11.31	2011	http://www.geograficas.cfh.ufsc.br/arquivo/ed07/n07_art01.pdf
Geografias audiovisuais: Para além das Geografias de Cinema	Tiago de Almeida Moreira	Artigo	GeoTextos, vol. 7, n. 2, dez. 2011. T. Moreira.	85-97	2011	http://www.portalseer.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/5646/4088
Paisagens Fílmicas: um diálogo possível entre vídeo, corpo, tempo, espaço.	Fernão Paim	Dissertação	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia - Escola de Belas Artes, 2011.	145p	2011	http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_arquivos/9/TDE-2012-03-09T115305Z-2373/Publico/dissertacaofernaopaimseg.pdf
Cosmopolitismo e aspiração de progresso no entre guerras: Sobre a presença da cidade no cinema em São Paulo, a sinfonia da metrópole (1929)	Rúbens Luis Ribeiro Machado Júnior	Artigo	Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011	01-12	2011	http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1310580261_ARQUIVO_rubens_machado.pdf
Representações do lugar periférico no cinema contemporâneo brasileiro	Sérgio Ricardo Soares; Ana Amélia Coelho; Anderson de Souza	Artigo	ANUÁRIO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO LUSÓFONA 2011	193- 210	2011	http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/anuario/article/view/805/724
Reconfigurações do “Espaço Nordeste” na Literatura e no Cinema contemporâneo	Manoela Falcon Silveira	Resumo	XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro, Centros - Ética, Estética - UFPR, 2011		2011	-
Geografia e Cinema: uma representação imaginária do Nordeste brasileiro	Sérgio dos Santos Borges	Artigo	V ESEB – 03 a 05 de outubro de 2011/ UFS	01-17	2011	http://eseb.hd1.com.br/textos/Texto_ESEB_%20(103).pdf
<i>Howards End</i> : o espaço nas narrativas literária e fílmica	José Ailson Lemos de Souza	Dissertação	Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós- Graduação em Letras, Fortaleza, 2012. Área de Concentração: Literatura.	108p	2012	

A Cidade em Tela: A Construção da Memória Social a partir do ciclo de Cinema Baiano	Mirela Souto Alves	Artigo	III Encontro Baiano de Estudos em Cultura. Cachoeira, CAHL, UFRB.	2012
---	--------------------	--------	--	------

-

-

